

**EXCEPCIONES DE LA IMAGEN CONVENCIONAL DE SANTA BÁRBARA**  
**Los giros de su iconografía en la Nueva Granada**

FRANCISCO ALEJANDRO GONZALEZ LOPEZ

**UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO**

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Humanidades

Maestría en Estética e Historia del Arte

2019

**EXCEPCIONES DE LA IMAGEN CONVENCIONAL DE SANTA BÁRBARA**  
**Los giros de su iconografía en la Nueva Granada**

FRANCISCO ALEJANDRO GONZALEZ LOPEZ

TRABAJO DE GRADO

DIRECTORA: ANA MARIA CARREIRA  
Profesora Titular Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

**UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO**

Facultad de Ciencias Sociales  
Departamento de Humanidades  
Maestría en Estética e Historia del Arte

2019

## Agradecimientos

A la profesora Ana María Carreira por su diligente y generoso acompañamiento en el diseño y culminación del presente trabajo. Su vastísimo conocimiento en el arte latinoamericano y sus investigaciones de las capillas doctrineras fueron una inspiración constante.

Al padre Eugenio Fernández, párroco de la Parroquia de santa Bárbara en Bogotá por su entusiasmo contagioso en la recuperación de una reliquia arquitectónica.

Al padre Jaime de Jesús Hernández, párroco de la Parroquia de santa Bárbara de Sora en Boyacá por su genuino ánimo de colaboración en las observaciones de las obras de arte de su entorno.

Al personal de la Biblioteca Nacional de Bogotá por su disposición amable en la búsqueda de los catálogos y publicaciones correspondientes.

A mi familia por el apoyo permanente, por sus revisiones y comentarios en las tareas. Por los tiempos cedidos.

**Resumen.** En desarrollo del proceso de colonización de la América hispana, la corona enfocó sus baterías a través de la propagación de la fe. Un instrumento de persuasión que utilizó la retórica de las imágenes de los santos de los primeros tiempos como un modelo a seguir para alcanzar la salvación, principalmente dirigido a las gentes iletradas de los nuevos territorios. En ese contexto, se destacó la leyenda de santa Bárbara como una de las más importantes en la consolidación del cristianismo. No obstante, la imagen con sus atributos tradicionales de la torre, el cáliz y la espada, de común figuración en la Europa medieval, sufrió una transformación sustancial en algunos templos de la actual región cundiboyacense donde fue representada tanto en la pintura como en la escultura, en el momento del suplicio de cortar sus senos. Un hecho no registrado en la hagiografía primitiva de la defensora del trueno y patrona de la buena muerte.

Mediante un análisis cronológico e iconográfico de 220 imágenes de santa Bárbara realizadas entre los siglos XV y XVIII, se buscó, en primer lugar, establecer la representación convencional y sus variaciones, además de su distribución en Europa y en América. Después, se procedió a la formulación de hipótesis acerca de los condicionamientos que acompañaron al artista neogranadino Gaspar de Figueroa, a sus descendientes, y casi un siglo después, al escultor Pedro Laboria en la ejecución de la imagen de la denominada santa Bárbara barroca.

**PALABRAS CLAVE:** Santa Bárbara. Martirologio. Arte Barroco.

**Abstract.** In the development of the colonization of Hispanic America, the crown focused its strategies through the spread of faith. An instrument of persuasion that used the rhetoric of the images of the early saints as a model to follow to achieve salvation, aimed to the illiterate people of the new lands. In this context, the legend of Santa Barbara was distinguish as one of the most important in the consolidation of Christianity. However, the image with its traditional attributes of the tower, the chalice and the sword, common in medieval Europe, suffered a substantial transformation in some temples in the Cundiboyacense region, where the image of Santa Barbara was represented in paintings and sculptures, at the time when her breast was cut. A fact not registered in the primitive hagiography of the defender of the thunder and patron of the good death.

Through a chronological and iconographic analysis of 220 images of Santa Bárbara made between the 15th and 18th centuries, it was sought, in the first place, to establish its conventional representation and its variations, as well as its distribution in Europe and America. Later, I proceeded to formulate hypotheses about the conditions that accompanied the neogranadino artist Gaspar de Figueroa, his descendants, and almost a century later, the sculptor Pedro Laboria in the execution of the image of the so-called baroque Santa Barbara.

**KEYWORDS:** St. Barbara, Martyrology, Baroque art.

## TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	8
El largo camino del exvoto a la hagiografía.....	10
1. APROPIACIONES DE LA IMAGEN DE SANTA BÁRBARA EN AMÉRICA .....	16
2. UNA SINOPSIS DE LA LEYENDA .....	23
3. SANTA BÁRBARA: ATRIBUTOS Y PATRONATOS .....	26
Tipos de Iconografía .....	28
Análisis cronológico e iconográfico de santa Bárbara .....	35
4. ORDENANDO LAS FUENTES .....	36
5. LA HUELLA TRIDENTINA EN LA NUEVA GRANADA .....	41
6. ADAPTACIONES LOCALES DE SANTA ÁGUEDA .....	47
7. LOS VECINOS DE LA PARROQUIA DE SANTA BÁRBARA .....	52
El encargo de la Cofradía .....	55
8. SANTA BÁRBARA EN LAS CAPILLAS DOCTRINERAS .....	58
CONCLUSIONES .....	63
BIBLIOGRAFIA .....	65
ANEXO	
Listado de textos revisados para la búsqueda de imágenes de santa Bárbara .....	72

## LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Santa Bárbara. Óleo sobre lienzo. Gaspar de Figueroa. 1630-1660. Colección de Jaime Pradilla. (Villegas, 1986, p.76). Página 9.
2. Correspondencia apareada del Martirio de Santa Bárbara. PESSCA. (Rodríguez, S; Ojeda, 2015).949A/1003B. Recuperado de <https://bit.ly/2P0XNC8>. Página 18.
3. Santa Bárbara. Theodoor Galle. Grabado del siglo XVII – Recuperado de <https://bit.ly/2E14O4T>. Página 26.
4. Santa Bárbara. Óleo sobre lienzo. Anónimo s. XVIII. Arquidiócesis de Bogotá. Página 26.
5. Santa Bárbara. Óleo sobre lienzo. Miguel Cabrera. S. XVIII. Proyecto ARCA. Página 26.
6. Santa Bárbara. Jan van Eyck. Dibujo sobre papel. 1437. Museo Real de Bellas Artes de Amberes. Página 28.
7. Santa Bárbara. Robert Campin. 1438. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado de Madrid. Página 28.
8. Santa Bárbara. Francisco de Zurbarán. c.1650. óleo sobre lienzo Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla. Página 28.
9. Santa Bárbara. Doménico Ghirlandaio. Fresco de 1470. Iglesia de San Andrés, Cercina, Italia. Página 29.
10. Santa Bárbara. Taddeo di Bartolo. Siglo XV. Óleo sobre tabla. Colección particular. Recuperado de <https://bit.ly/2r65ddz>. Página 29.
11. Santa Bárbara. Parmigianino. 1522. Óleo sobre lienzo. Museo del Prado de Madrid. Página 29.
12. Santa Bárbara. Meister Francke. 1410-1425. Museo Nacional de Helsinki. Finlandia. Óleo sobre tabla. Página 31.
13. Santa Bárbara. Anónimo. Retablo. Iglesia de la Virgen María de Zarnowiec. Polonia. Página 31.
14. Santa Bárbara. Gonçal Peris Sarrià. 1486. Óleo sobre tabla. Museo Nacional de Cataluña. Barcelona. Página 31.
15. Santa Bárbara. Baltazar Vargas de Figueroa. 1659. Óleo sobre lienzo. Arquidiócesis de Bogotá. Página 32.
16. Santa Bárbara. Baltazar Vargas de Figueroa. c.1680 – Óleo sobre lienzo. Arquidiócesis de Bogotá. Página 32.
17. Santa Bárbara. Escultura policromada de Pedro Laboria. 1740. Arquidiócesis de Bogotá. Página 32.
18. Santa Bárbara. Anónimo. Iglesia jesuítica de San Pedro. Lima. Perú. ARCA. Página 39.
19. Santa Ágata. Francisco de Zurbarán. c. 1630. Museo Fabre, Montpellier, Francia. Página 39.

20. Santa Bárbara. Anónimo quiteño. siglo XVIII (Catálogo Museo Colonial de Bogotá. Escultura. 2017, p.116). Página 39.
21. Santa Ágata. Fragmento de un antifonario, ca. 1470–73. Sano di Pietro. Museo Metropolitano de Arte, New York. Página 50.
22. Santa Ágata. Políptico de san Antonio. Piero della Francesca. Temple sobre tabla de álamo. 1469. Galería Nacional de Umbría. Perugia. Italia. Pag. 50.
23. Novenarios de santa Bárbara. Página 51.
24. Correspondencia apareada del Martirio de Santa Bárbara. PESSCA. (Rodríguez, S; Ojeda, 2015).949A/1003B. Recuperado de <https://bit.ly/2P0XNC8>. Página 53.
25. Contrato de trabajo de la escultura de Pedro Laboria. Ibáñez, P. Crónicas de Bogotá, 1913, p.71. Página 56.
26. Santa Bárbara. Anónimo. Escultura. Parroquia de Santa Bárbara. Sora. Boyacá. Página 61.
27. Santa Bárbara. Anónimo. Escultura. Propiedad Familia Setina Prieto. Sora. Boyacá. Página 61.
28. Santa Bárbara. Anónimo. Escultura. Parroquia de Santa Bárbara. Bogotá. Página 61.

## INTRODUCCIÓN

El modo originario de inserción de la obra de arte en el sistema de la tradición encontró su expresión en el culto. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos, al servicio de un ritual que primero fue mágico y después fue religioso. Ahora bien, es de importancia decisiva el hecho de que esta existencia aurática de la obra de arte no llega nunca a separarse de la función ritual. En otras palabras: El valor único e insustituible de la obra de arte auténtica tiene siempre su fundamento en el valor ritual.

Walter Benjamin, 2003.

¿Qué motivación particular inspiró al artista neogranadino Gaspar de Figueroa en la segunda mitad del siglo XVII a pintar una de las primeras versiones del martirio de santa Bárbara en tierras americanas sin los atributos convencionales de la torre, la espada y el cáliz? ¿Qué hecho singular se dio en los talleres de arte de la actual región cundiboyacense para que las versiones locales de esa imagen se constituyeran como únicas en el contexto religioso? Y ¿Por qué en ninguna otra de las posesiones coloniales españolas o portuguesas la imagen con el seno cortado fue reproducida? A casi cuatro siglos de su ejecución, esos interrogantes continúan sin respuesta y tal vez por ello se deba recurrir al campo de las hipótesis para delinear una aproximación convincente de los giros del culto de santa Bárbara en la Nueva Granada.

Denominada por los historiadores del arte como santa Bárbara barroca, la imagen se constituyó en un verdadero modelo iconográfico inaugurado a partir de una serie de pinturas, realizadas principalmente en Bogotá y Tunja, que la representaron en el instante del suplicio. Sea que hubieran dispuesto de estampas grabadas, imágenes sueltas o contenidas en libros religiosos, o de pinturas originales de la santa, lo cierto es que del taller de los Figueroa emergió por vez primera entre los años 1630 y 1660, la imagen de la mártir con una herida en el seno derecho (Figura 1) sería recreada en numerosas versiones, tanto en pintura como en escultura, siendo la más célebre la del artista sevillano Pedro Laboria en 1740, con destino a la parroquia de Santa Bárbara en la capital neogranadina. Una tradición continuada por numerosos artistas anónimos hasta despuntar el siglo XIX y que brindaría un prototipo de martirologio para la evangelización de los indígenas en las capillas doctrineras de los territorios coloniales hispanos, y que aún hoy mantiene vivas las tradiciones procesionales y de veneración.



Figura 1. Gaspar de Figueroa. Martirio de Santa Bárbara. 1630-1660. Colección particular.

La iconografía cristiana ha privilegiado durante siglos una constante en los atributos característicos de los personajes objeto de devoción, y fue así como a partir del siglo XIV, la mayoría de los santos se han representado bajo el canon de un signo propio. Para la muestra, las llaves del reino de los cielos que distingue a la figura de san Pedro, el león que acompaña a Marcos el evangelista, y de forma genérica, la palma del martirio y los instrumentos de suplicio: Algunos llevando la cruz en la que habían sido colgados, otros, la lanza o la espada que les habían atravesado, o el cuchillo con que les habían desollado (Mále, 2001, p.316). Para los cristianos devotos primero, y para los investigadores de arte después, resulta familiar la parrilla como signo para identificar a san Lorenzo, el cuchillo para san Bartolomé, la rueda con garfios de Catalina de Alejandría y la torre de santa Bárbara, para citar los más figurados. En otras circunstancias, la parte del cuerpo o el órgano afectados se han tornado en el distintivo particular del santo; así, los ojos de santa Lucía, los dientes de Apolonia y los senos de santa Águeda, entre muchos otros.

El santo patrono y su emblema se habían convertido en signos jeroglíficos en los que no se debía cambiar nada. A finales de la Edad Media, los atributos de los santos se ven por doquier (...) El culto de los santos patronos, pueril y conmovedor, tenía, como se ve, raíces muy profundas en el alma del pueblo. Al multiplicar la imagen de sus protectores, no dejaron de

influir en el arte. Algunos de los atributos que se ven en las manos de los santos no se justifican por ningún paso de su vida, sino simplemente por ser patronos (Mále, 2001, pp.323-324).

Ante esas anotaciones surgen nuevas preguntas: ¿Existieron intercambios o apropiaciones de signos de las imágenes de santa Bárbara en el curso de la evangelización neogranadina? ¿Una forma de estigma que evocara la herida del costado de Cristo? ¿Tales cambios obedecieron a gustos locales o hicieron parte de un mandato canónico? Incógnitas que pueden ser despejadas mediante opiniones de expertos con sus teorías tales como la adaptación o apropiación de grabados flamencos y la selección errada, consciente o inconsciente, de imágenes de otras santas con veneraciones similares adquiridas en los talleres de Sevilla antes del viaje al Nuevo Mundo. Y acerca de la apariencia varonil de algunas imágenes de bulto halladas en templos de la otrora Nueva Granada, las hipótesis acuden a la visión teológica medieval que atribuía caracteres masculinos a las representaciones de las mártires por la forma de soportar los suplicios a las que eran sometidas.

### **El largo camino del exvoto a la hagiografía**

En curso de su pensamiento primario, los seres humanos han asumido múltiples miradas hacia la enfermedad que los aflige: Desde la concepción de espíritus que se apoderaban de los individuos hasta la contravención de un tabú, el pensamiento mágico interpretó de muchas maneras el origen de los males que abatían a los miembros de la sociedad primigenia. Con el paso del tiempo esas creencias moldearon los fundamentos de los cultos religiosos basados en el vínculo entre el individuo y la divinidad, forjado mediante promesas y súplicas a cambio o en agradecimiento de un favor celestial; una relación “por voto” o “por promesa”. Relaciones de protección, de sanación y aún de certezas ante la certidumbre de la muerte. A cambio de esos dones, se sacralizaron lugares y se erigieron templos para resguardar la memoria de los pactos sobrenaturales, dando lugar a la aparición del exvoto o elemento votivo.

Resulta difícil establecer con exactitud las fechas de origen de esa costumbre, no obstante, se cuente con innumerables restos arqueológicos provenientes de Babilonia, Etruria, Grecia y Roma, pertenecientes a exvotos elaborados en terracota, cera o en bronce, con figuras de personas, de órganos o partes del cuerpo afectados por la enfermedad, por ejemplo: piernas, pies, brazos, manos, corazones, senos y genitales, para citar los más comunes.

En la Grecia del siglo VIII a.C. la medicina adoptó un carácter religioso al lado de los remedios empíricos. Las prácticas curativas realizadas en los templos de la salud erigidos en honor del dios Esculapio comprendían diversos métodos que, entre otros, incluían adivinación, medidas higiénico-dietéticas, ejercicios y plegarias

a los dioses. Una vez finalizada la peregrinación al santuario, la costumbre establecía la entrega de un tipo de ofrenda votiva que expresaba la materialización de una petición o un favor, constituyéndose en un material cargado de información visual y textual.

Siglos después, en medio del contexto cristiano, el exvoto se interpretó como una contraprestación material y perdurable que se ofrecía a la imagen de un santo (De Luna, 2000), dando lugar a una división que se mantiene hasta nuestros días: la imagen del santo, fortalecida como objeto sagrado se convirtió luego en pieza museística y el exvoto, arraigado en la tradición popular, se tornó en objeto íntimo de culto.

En la actualidad, los exvotos establecen, igualmente, una manifestación popular que utiliza la narrativa escultórica, pictórica o escrita para expresar un sentir, un agradecimiento, solicitar una mediación o implorar protección a un ser considerado espiritualmente superior (De Luna, 2000, p.71). En lo que concierne al papel de protección, el exvoto adquiriría también un carácter apotropaico, un mecanismo de defensa mágico o sobrenatural evidenciado en determinados actos, rituales, objetos o frases formularias, consistente en alejar el mal o protegerse de él, de los malos espíritus, de una acción mágica maligna, o una enfermedad, en particular.

Normalmente en el exvoto se representa solo la parte del cuerpo que necesita curación. El cuerpo de este modo no está verdaderamente fragmentado, sino que, por el contrario, las partes representan la necesidad de alcanzar a estar reunidas. Las partes engendran la posibilidad del todo, de la salvación de la unidad perdida (Ramírez, 2013, p.186).

El medievalista Michel Mollat, en 1973, introdujo la expresión exvoto *suscepto*<sup>1</sup> empleada tradicionalmente en este tipo de objetos, como distintivo del vínculo material creado por el fiel, o por petición suya, para unirse con la divinidad (Littman, 1996, p.31). Una relación que hace posible anticipar el don divino que se espera a cambio. Una forma de acto propiciatorio que pide la intervención de fuerzas celestiales en “circunstancias precisas, por ejemplo, un peligro que acecha, o cuando la debilidad humana se hace más obvia y la protección divina se suplica con angustia” (Littman, 1996, p.33).

En concordancia, considerando el origen de las imágenes de los santos, muchas veces cumpliendo el rol de exvotos, ya como súplica o como agradecimiento, es posible incluir tales imágenes en el ámbito de las ofrendas votivas, una afirmación que desbordaría el propósito de la presente investigación. Sin embargo, esa tesis apoyaría entre otros argumentos, la posible transferencia de

---

<sup>1</sup> Expresión latina que significa por el voto recibido, o sea la divinidad aceptó el voto, y por tanto cumplió el deseo del donante.

atributos en la historia de la iconografía religiosa. Para la muestra, los senos cercenados de santa Águeda en la representación neogranadina de santa Bárbara.

Tanto la imagen canónica, como el exvoto han cumplido funciones análogas desde orillas opuestas: La primera, desde el estamento eclesiástico con narrativas que desempeñan una doble función como ornamento y como intermediación, cuya “principal pretensión es de índole moral y abstracta, suplicando protección material, alcanzar el reino de los cielos o la paz de espíritu. Regularmente su expresión es indeterminada, ya como favor o gracias concedidas” (González, 2017, p.21). El exvoto, por su parte, muestra y socializa los temores, las carencias, las penurias y los posibles modos de solución, con sus aspiraciones y utopías concretas, por ejemplo, curar males corporales, solucionar problemas del diario vivir que ninguna estructura civil o política les puede ofrecer (González, 2017).

La enfermedad de un pariente congregaba a la familia alrededor de un altar doméstico, y un difícil parto movilizaba a las mujeres de la casa en busca de reliquias, estampas y alimentos o bebidas dotadas de poder sobrenatural. (Littman, 1996, p.48).

En tal sentido, se puede recurrir al concepto de la fabricación de los santos, como producto de un acto espontáneo de las comunidades cristianas locales que formaron un culto alrededor de personajes venerados por sus vidas ejemplares, muchas veces representadas sin fundamentos históricos reales y también por su poder, sobre todo, en forma y a través de sus restos mortales (Woodward, 1992).

De manera oficial, el género literario de las vidas de los santos surge sólo hasta el siglo V d.C. En los primeros tiempos del cristianismo, existían crónicas aisladas adaptadas de la épica grecorromana, las cuales introducían en el imaginario del pueblo contenidos religiosos y de las sagradas escrituras. Después, los héroes míticos de la antigüedad clásica fueron retomados y apropiados como héroes cristianos que enriquecieron la piedad popular (Quevedo, 2007). Los ejemplos son numerosos y desde esta perspectiva es posible relacionar a Orfeo con Cristo, a Isis con María, a los héroes de mitos cosmogónico-heroicos con san Jorge en su lucha contra el dragón. A santa Bárbara con Dánae, figura icónica de la mitología griega, encerrada en una torre por su padre Acrisio y comúnmente representada exhibiendo el seno derecho; y para completar esta lista, una asociación hipotética: santa Águeda, con las amazonas de la épica griega.

En medio de la estructuración de la teología cristiana, es posible que la imagen de templanza y sacrificio propia de la leyenda de las mujeres guerreras que se cortaban o se quemaban el seno derecho con el fin de tensar el arco con mayor facilidad, haya sido inspiradora para moldear figuraciones de mártires de la nueva religión. Según el relato de Plinio el Viejo, los fieles presentaban exvotos a las amazonas en el templo de Artemisa en Éfeso, cerca al siglo II a.C. En la mitología griega, los senos alojaban a la vez la potencia y la vulnerabilidad femenina. “Una fuerza destructora era liberada cuando las mujeres abandonaban su papel de

criadoras de los hombres y se concedían los atributos viriles (...) convirtiéndose en poderosas criaturas que imponían miedo y respeto” (Yalom, 1997, p.39). Esa misma saga sería introducida a través de la conquista española a comienzos de 1540, cuando los expedicionarios al mando de Francisco de Orellana dieron su nombre al río Amazonas tras una lucha con los indígenas en la que las mujeres tomaron parte activa (Burke, 1999). Como si se tratara de una doble vía, la imagen de los indígenas se concebiría después en Europa bajo el rasgo de gentes desnudas y bárbaras.

Una vez se realizaba la apropiación del conjunto heroico al culto del santo, el relato se engrandecía por la *passio*, una narración de la muerte que exaltaba las condiciones y detalles del martirio. Comúnmente el episodio comprendía una declaración de renuncia a la vida propia antes que traicionar a la fe. Su carácter edificante impulsaba la fidelidad a la religión y el fervor a las reliquias. Después de esto, se procedía a la escritura de sus vidas enriquecidas por leyendas creadas o apropiadas, en épocas posteriores a las muertes que narraban. “Estos materiales literarios fueron tomados por algunos poetas latinos, quienes fusionarían el género de las vidas con la *passio*, dando origen así al contenido tradicional de lo que se conoce como hagiografía” (Quevedo, 2007, p.50).

El culto a los mártires hacía parte de la vida cotidiana de los habitantes de las ciudades medievales y las iglesias dedicadas a sus memorias eran visitadas a diario por los fieles. Los lugares de veneración eran decorados con sus efigies y los actos piadosos incluían entre otros, la adquisición de las representaciones de su devoción particular, siguiendo una tradición vigente desde el Concilio de Nicea en 787, que determinó los cimientos del culto a las imágenes, propios de la estética cristiana y la licitud de las imágenes que reiteraba acerca de la veneración de las “obras artísticas sensibles por las cuales ascendemos a la contemplación espiritual. El arte es como un lazarillo que nos lleva de la mano hacia Dios” (Plazaola, 1999, p.52).

El tributo que las imágenes recibían en los templos, las lámparas y los cirios que se encendían en su honor y los cantos que se entonaban, no podían menos de sugerir a los paganos que no había diferencia con las honras que ellos tributaban a sus dioses (Plazaola, 1999, p.31).

En cuanto a la imagen transformada en ornamento, la historia del arte ha registrado las circunstancias en las cuales, tanto pinturas como esculturas cambiaron a partir de su simbolismo original por reformas eclesiásticas, adaptaciones locales, o por hechos no totalmente esclarecidos, entre los que podrían jugar un papel determinante la tradición popular y el devenir cultural de los pueblos. De otro lado, la eliminación de ciertas imágenes de los altares no fue un impedimento para persistir en la costumbre ancestral de acudir a la intermediación de esos santos, ya fuere sustituyendo la imagen en su totalidad o agregándole los atributos de un personaje a otro, según la disponibilidad y las necesidades del momento.

El presente estudio procurará aportar algunos datos sobre los posibles orígenes o motivaciones que inspiraron las formas cruentas de santa Bárbara en el contexto del arte religioso neogranadino. En esa búsqueda, se procederá, en primer lugar, a comprobar la hipótesis acerca de la aparente exclusividad de esas imágenes coloniales en iglesias de las ciudades de Bogotá, Tunja y de algunos pueblos de la región cundiboyacense. Una corriente artística que se apartó de los convencionalismos de veneración y adoptó, por motivos inciertos, una imagen con muy escasas reproducciones en Europa, que por demás no correspondía con la hagiografía original de la santa.

En el primer capítulo, Apropiaciones de la imagen de santa Bárbara en América, se abordará el impacto de la Forma en la fundamentación de la religión, su impronta en las narrativas históricas y consecuentemente en la educación. Una estrategia empleada a cabalidad por la corona española en su tarea colonizadora del Nuevo Mundo que abarcó al mismo tiempo, alfabetización y sometimiento.

El segundo capítulo, Una sinopsis de la leyenda, se enfocará en la tradición milenaria de una figura sobresaliente del cristianismo de todos los tiempos, como lo ha sido santa Bárbara, resaltando los hechos de mayor prevalencia en su representación pictórica sin entrar en los detalles que han caracterizado su devoción.

La temática correspondiente al tercer capítulo, Santa Bárbara: Atributos y patronatos, permitirá esbozar desde la semiótica, la mayoría de los signos que tradicionalmente han acompañado y diferenciado la imagen de la santa. En el aparte, Tipos de iconografía, se definirán claramente tres fases de su figuración: Las dos primeras de origen europeo y apropiadas cabalmente en América, como lo fueron la torre y el cáliz; y la tercera, intrigante y motivadora del presente estudio, la imagen con el seno cortado, al parecer exclusiva de la Nueva Granada.

En ese mismo capítulo, se presentará el Análisis cronológico e iconográfico de santa Bárbara. En desarrollo de tal propósito se seleccionaron doscientas veinte imágenes entre grabados, pinturas, y esculturas de santa Bárbara, en los motores de búsqueda, Google Académico y Jstor y en las colecciones digitales de los proyectos ARCA<sup>2</sup> y PESSCA<sup>3</sup>. A continuación, las imágenes seleccionadas según las fechas de realización se ubicaron en una línea de tiempo comprendida entre los siglos XV y XVIII, para determinar mediante el análisis estadístico las particularidades o atributos de la representación de la santa que nos ocupa. De forma complementaria, la investigación delinearé para posibles investigaciones futuras, los fundamentos de la relación de las imágenes cruentas de la santa con las expectativas de los fieles que acudían a los lugares de veneración antes de convertirse en piezas de exhibición artística. Tanto las versiones pictóricas del taller de los Figueroa, como la escultura de Pedro Laboria, pertenecieron originalmente a

---

<sup>2</sup> Arte Colonial Americano. Jaime Borja Gómez. Universidad de Los Andes. Bogotá.

<sup>3</sup> Project on the Engraved Sources of Spanish Colonial Art. Almerindo Ojeda. University of California at Davis.

la parroquia del mismo nombre en la cual se mantuvo su devoción como abogada de las tormentas, las tempestades, los truenos y de la buena muerte, pero nunca de las enfermedades de las mamás.

En el cuarto capítulo, Ordenando las fuentes, se partirá de las observaciones de algunos de los más connotados historiadores del arte sobre la imagen de santa Bárbara para establecer un derrotero que permitirá plantear hipótesis acerca de las posibles motivaciones en la creación de su imagen barroca. A pesar de disponerse de un número considerable de publicaciones de iconografía cristiana y de arte en general, solo dos de los consultados se han detenido frente a la imagen de pechos cortados. Un despliegue de cuerpos desnudos a pesar de la normatividad eclesiástica vigente en la Nueva Granada que velaba por el decoro en medio de la obligación de conmover al espectador con la mortificación del cuerpo.

La huella tridentina en la Nueva Granada, constituye el quinto capítulo que delinearán la manera cómo fue instaurada la política contrarreformista en el Nuevo Mundo. En su estructuración del mensaje a los fieles, nada fue más eficiente y oportuno que el estilo Barroco repleto de imágenes que rememoraba el misticismo y el sacrificio primitivos. Con su retórica visual, el erotismo y el ascetismo forjaron el camino para acceder a los Evangelios por estas latitudes. La alegoría omnipresente se aseguraba de retratar a gentes del común convertidos en defensores sin límite de la nueva fe, con el ánimo de conmover a un auditorio ajeno a las ideas de pecado original o redención por la sangre.

En el sexto capítulo, Adaptaciones locales de santa Águeda, se revisará brevemente la noción medieval de los santos patronos en la curación de las enfermedades, un pensamiento vigente en muchas de las sociedades occidentales de hoy. De manera puntual, se destaca la devoción a santa Águeda por las mujeres con afecciones de los senos. La consideración de su nombre en la presente investigación se debe a la posible transferencia de atributos con santa Bárbara acaecida en la Nueva Granada a mediados del siglo XVII.

En el séptimo capítulo titulado Los vecinos de la parroquia de Santa Bárbara, se establecerán las posibles conexiones entre las obras europeas, especialmente los grabados flamencos, con las pinturas realizadas inicialmente por los artistas de la familia Figueroa. En el aparte, El encargo de la cofradía, se centrará en los trámites del contrato de elaboración de la escultura de la santa por Pedro Laboria, en una posible apropiación de la primera pintura conocida, convertida después en ícono del arte colonial colombiano.

El octavo capítulo, Santa Bárbara en las capillas doctrineras, presentará la vigencia de la devoción en Bogotá y en pueblos boyacenses, de una mártir cuya historia oficial fue descartada de plano por el mismo Vaticano. Al final, a manera de Conclusiones se presentará un listado de hipótesis derivadas de las observaciones de una figura religiosa cuyos giros iconográficos crearon sin duda, un modelo artístico excepcional en el ámbito hispanoamericano.

## APROPIACIONES DE LA IMAGEN DE SANTA BÁRBARA EN AMÉRICA

La religión, con su entorno teológico-artístico ha sido una realidad fundamental que rebasa el núcleo constitucional de las iglesias, como lo afirma el historiador del arte Hans Belting (2003). Por esta misma razón, el autor considera que las imágenes devocionales no han sido materia del estudio privativo de la religión, sino que también la sociedad, al expresarse a través de ella, se ha ocupado en diferentes instancias de sus propósitos y de su impacto. Así las cosas, el papel real de dichas imágenes, las únicas durante mucho tiempo, no se pueden comprender sólo en términos del contenido teológico (Belting, 2003, p.6).

Por su parte, el también historiador Peter Burke, en su cuestionamiento sobre el uso de la imagen como documento histórico, se pregunta ¿Hasta qué punto y de qué forma ofrecen las imágenes un testimonio fiable del pasado? En su respuesta apunta hacia lo necesariamente explícito de las imágenes en materias que los textos pueden pasar por alto con suma facilidad (2005). Y añade que, a menudo, las imágenes han sido utilizadas como medio de adoctrinamiento para popularizar los dogmas, pero también como objeto de culto, o como estímulo para la meditación (2005, p.60).

Las imágenes, sin duda alguna, han cumplido una labor didáctica desde hace siglos ¡Valga la expresión!: “Ayudando a leer a los que no sean capaces de leer lo que se pone en los libros y lo lean contemplando las paredes (*in parietibus videndo legant quae legere in codicibus non valent*)” (Burke, 2005, p.61). Toda una distinción de la pintura como vehículo de comunicación con la gente analfabeta e iletrada, “como por libro abierto se declara y da a entender más propiamente, en especial a mugeres, y gente idiota, que no saben, o no pueden leer” (Carducho, 1635, p.CXIX). Y, además, como tributo a seres hacedores de milagros, consuelo de los enfermos y moribundos. Así mismo, las imágenes han estado destinadas a suscitar emociones, y a constituirse como un documento de la historia de las emociones (Burke, 2005).

El complejo uso de la imagen en América durante el dominio español ha sido objeto de múltiples investigaciones que han abarcado además del análisis iconográfico, la dimensión estética en la que se insertaban las estampas, los grabados y las pinturas, en la trasmisión y difusión de programas iconográficos como base de las copias americanas (Rey,2011). Esta consideración debe obligar a la búsqueda de las “fuentes de esas representaciones en el arte religioso europeo y al mismo tiempo, a buscar los significados de las obras coloniales en la medida de la correspondencia formal entre una obra criolla y el modelo europeo, especialmente religioso” (Rey, 2011, p.158).

Lo anterior está plenamente contextualizado en las observaciones de Belting, al afirmar que la imagen está sujeta a la ley de las apariencias, develando que no todas las imágenes significan lo mismo para todos y en todos los tiempos, e

invitando a una reflexión histórica no necesariamente mediática de la imagen. En suma, la totalidad de imágenes sufren mutaciones y alteraciones a través de la historia, causadas entre otras, por las estructuras políticas que las manipulan (Korstanje, 2008).

En referencia a la procedencia de las obras de arte importadas a la Nueva Granada para cumplir con la tarea de evangelización, la historiadora del arte, Laura Vargas (2012), anota que, a pesar de que la tradición histórica presentaba el predominio de las imágenes españolas en ese periodo, la revisión del Fondo Casa de la Contratación del Archivo General de Indias, demostró que algunas embarcaciones trajeron a Tierra Firme, y específicamente a Cartagena, más pinturas y grabados flamencos que españolas, especialmente durante las últimas décadas del siglo XVI y la primera mitad del XVII.

En consecuencia, la huella dejada en América por la presencia de tales obras, principalmente los grabados publicados entre los siglos XVI y XVII, es perdurable. El historiador peruano Almerindo Ojeda, señala que, durante ese periodo, la producción gráfica se intensificó notablemente y con ello, la circulación de imágenes entre los países europeos. “Un movimiento que promovió la difusión de nuevas formas figurativas e iconográficas desde los talleres del Viejo Mundo hacia América” (2015, p.273). Agregando que los motivos de tales grabados fueron utilizados, entre otros connotados artistas, por El Greco, Velázquez, Murillo, y Zurbarán, para la creación de distintos conjuntos de sibilas y santas (Rodríguez; Ojeda, p.274). Así mismo, las ilustraciones de pasajes bíblicos en estampas fueron utilizadas en los talleres americanos para consumir las obras locales, en contraste con las devociones particulares que contaban con reproducciones de cuadros de propiedades privadas. Pinturas que buscaban centrarse en lo que se ha llamado el detalle dramático, centrandó su interés en un episodio concreto del relato sagrado (Burke, 2005, p.66).

Lo más destacable de este recuento debe centrarse en las correspondencias halladas por Ojeda y su grupo de investigadores entre las obras de arte colonial y el arte gráfico europeo que los inspiraron, objetivo principal del archivo PESSCA. Esta es una colección de imágenes digitales clasificadas por temáticas, de acuerdo con los trabajos de historiadores del arte como Friedrich Schiller, Louis Réau y Héctor Schenone (Rodríguez; Ojeda, 2015). Las obras representan el mismo tema tal como se puede apreciar con la imagen de santa Bárbara en el grabado del flamenco Jean Wierix, fechado antes de 1612, con la pintura de Baltazar Vargas de Figueroa realizada casi 70 años después y con obras similares de autores anónimos que incluyeron el suplicio del corte del pecho (Figura 2). No obstante, sus sujetos también pudieron ser diferentes, por ejemplo, una pintura de san Lorenzo basada en un grabado de San Esteban, o una impresión de san Pablo el Ermitaño que inspiró una pintura de San Jerónimo (Rodríguez; Ojeda, 2015, p.274).



En referencia a la circulación de tales imágenes religiosas entre el Viejo Mundo y los territorios coloniales, el historiador español Francisco Gil Tovar (1968), señala que la llegada de una nueva remesa de grabados debía ser esperada por los pintores como un santo advenimiento debido a lo trascendente del acontecimiento, pues era el medio más amplio y efectivo de transmisión de imágenes. Láminas impresas, sueltas o formando parte de libros religiosos a veces originales y las más de las veces, copias de grabados flamencos, alemanes o italianos, entre los que sobresalieron Plantin y su heredero Moretus; Adrian Collaert y Van Sichen.

**Más allá** de la significativa influencia de las estampas en la pintura Virreinal, existen evidencias en el Fondo de la Casa de la Contratación de que los artistas neogranadinos observaron de manera directa los cuadros procedentes de lo que actualmente corresponde a Bélgica (Vargas, 2012, p.55). Esas pinturas se heredaban de sus propietarios originales a sus descendientes, cofradías o a las capillas, según sus devociones.<sup>4</sup>

Tales obras en tierras americanas, grandes y pequeñas, públicas y privadas, cumplieron a cabalidad con la función de conmover, animar y despertar las devociones, tanto en los nuevos creyentes como en los colonos a quienes era necesario reafirmarles la fe en los nuevos territorios (Fajardo, 1999). Se buscaba que el fiel adquiriera un modelo de santidad a imitar, reforzado por la difusión de los

<sup>4</sup> El mercader Luis Zapata, en 175, dejó en su testamento para la ermita de Nuestra Señora de Monserrate una pintura mediana de Santa Barbara -AGN, N3, 195, f. 72 v- (Vargas, 2012, p.58).

mártires, beatos y santos rescatados por el Concilio de Trento. Así, el método de propagación más eficaz para la doctrina era la manifestación pictórica de ella, debido a que la mayoría de las gentes de Europa y América eran analfabetas. Las obras de arte religioso debían traspasar al espectador toda la pasión, el sufrimiento, el éxtasis y el dolor como fuera posible, para alentar a los creyentes a seguir la vida recta de quienes sufrieron por el amor a Cristo (Mestizo. Tesoros Coloniales. Catálogo de la Exposición, 2009).

Obras que probablemente fueron traídas al Nuevo Mundo de mano de artistas portugueses y flamencos. La casa impresora de Plantin Moretus, de Amberes, por ejemplo, consiguió del rey Felipe II, la concesión de ser la única que enviara a América libros de oraciones y grabados religiosos. Las comunidades religiosas, según su procedencia, aportaron las imágenes de sus propios santos, a las que, de acuerdo con su origen confluían diversos temas, estilos y antecedentes (Fajardo, 1999, p.40).

El arte como instrumento de evangelización penetró rápidamente en las mentes de los nuevos cristianos y en cumplimiento de esa tarea, predicadores y gobernantes aportaron grabados, pinturas sobre lienzo, tabla, cobre o vidrio, encolados en álbumes de artista, o sueltos como parte de un comercio dinámico de obras de arte. Del mismo modo hicieron su aparición esculturas exentas o adosadas a los muros de nuevos espacios urbanos y edificios, no solo en las iglesias, conventos, templos doctrineros o procesiones, sino también para lograr el fin último de arrasar o al menos desarticular y resignificar todo régimen de organización anterior.

De la mano de la palabra en sermones y cánticos, las imágenes, completaron una gran tarea didáctica y adquirieron la potestad de seducir a partir de ideas y conceptos, sentando las bases sobre las cuales se alcanzaría a mover el ánimo de quienes estaban destinados a ser los nuevos fieles y espectadores (Museo del Barro. Catálogo Imaginería religiosa, 2008). “Las artes o manuales que circulaban por los territorios de dominio español también funcionaban como control para la representación de una iconografía tan variada como plegada a una retórica Barroca” (Museo del Barro. Catálogo Imaginería religiosa, 2008, p.67).

Sobre este particular, Gil Tovar retoma el concepto de criollismo estético para explicar cómo los artistas activos en América se adecuaron al modelo español, simultánea e inconscientemente, aceptando soluciones y propósitos hispánicos, nunca bien comprendidos del todo, sobre los que realizaron variaciones que sirvieron al propósito de la Iglesia bajo los cánones de la estética occidental (Rey, 2011). A su vez, Burke, motivado por los cambios de ciertas iconografías de los santos de veneración cristiana y de los lugares de devoción, propuso un análisis cronológico, geográfico y sociológico que determinara lo constante o lo variable de tales imágenes. “Los cambios, lentos o rápidos, experimentados por la representación de una imagen tradicional han sido analizados por los historiadores

del arte, en una tarea independiente de la evaluación del peso de la ausencia o la presencia de la misma imagen” (Burke, 2005, p.69).

Si no se conocen las convenciones de la iconografía o las leyendas de los santos es imposible distinguir a las almas que arden en el infierno, de las ánimas del purgatorio; o a la mujer que lleva sus ojos en un plato, santa Lucía, de la que lleva sus pechos en una bandeja, santa Ágata (Burke, 2005, p.61).

La tarea de los misioneros estaba orientada a colmar de imágenes a los nativos y no bastaba con ponerlas delante de sus ojos, sino que también debían inculcárselas corporalmente de modo que se apoderaran de su imaginación y de sus sueños. Dejando claro que las imágenes importadas fueron adaptadas, reconcebidas y transformadas. Mediante su escenificación teatral y alucinatoria se despertaba en los feligreses la impresión de percibir visiones personales (Belting, 2009).

La evangelización debía cubrir todos los estamentos sociales y en su cumplimiento, el discurso no era exclusivamente visual. La importancia conferida a los santos se manifestaba en casi todos los escenarios: En los nombres de los lugares y ciudades, en los patronazgos de los cuerpos sociales, en las fiestas y celebraciones, y por supuesto, en todo tipo de la literatura colonial (Borja, 2013). En desarrollo de ese propósito los misioneros difundieron ampliamente la veneración por santa Bárbara y consecuentemente un gran número de poblaciones americanas acogieron su nombre desde sus gestas fundacionales. A su vez, en cada pueblo o ciudad erigieron una gran iglesia, un oratorio o por lo menos una capilla dedicada a esta mártir (Santa Bárbara: conjuro de las tormentas. Catálogo de la Exposición Banco de la República, 1992).

La presencia de santa Bárbara en los altares coloniales ofreció no solo amparo y protección a los indígenas, sino que también su veneración fue sincretizada por la creciente población de esclavos africanos en Cuba. Ante la prohibición so pena de muerte de adorar a sus dioses ancestrales, la mártir cristiana absorbió el culto por Changó, dios del panteón yoruba del trueno y del rayo, del fuego, de la guerra, de la danza, de toda la música y de la belleza masculina, que se transforma en mujer para escapar de sus enemigos. Tiempo después ese sincretismo se hizo evidente en una canción dedicada a la santa mencionando los atributos de la torre, el cáliz y la espada, y por supuesto a uno de los principales dioses de la santería:

Con alegría y ternura quiero llevar mi trovada allá en tu mansión sagrada  
donde lo bueno ilumina junto a tu copa divina y tu santísima espada.  
Que viva Changó. Que viva Changó. Que viva Changó señores.  
Santa Bárbara bendita, para ti surge mi lira (...).<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Qué viva Changó. Canción de Celina González Zamora y Reutilio Domínguez. Cantantes de música popular cubana.

La importación de la imagen de la santa desde la península ibérica se produjo en medio del resurgimiento, a finales del siglo XVI, de la iconografía cristiana primitiva hallada en las catacumbas romanas, en un momento crucial del avance de la iconoclastia reformista lo cual llevó a una barroquización de los mártires de los primeros tiempos de la Iglesia, entre ellos santa Bárbara y santa Catalina de Alejandría, enviados al Nuevo Mundo, ya con sus reliquias o por medio de imágenes. Eran verdaderos modelos para ser imitados (Casas, 2017), mostrando de forma genérica a las mártires de los primeros tiempos, que asumían el dolor con plena resignación, lo cual, codificado en la gestualidad se convertía en una imagen narrada (Borja, 2012).

Precisamente sería la cultura barroca la que inició un proceso de valoración del cuerpo en la medida en que se ajustaba a las necesidades de la espiritualidad contrarreformada, para la cual la vida terrena pasaba por el teatro del cuerpo, lo que permitía disfrutarlo, pero dentro del entorno de la experiencia mística. Este postulado es el punto de partida para entender la razón por la cual el listado de imágenes más requeridas la encabezan los mártires, quienes sufrieron en el cuerpo el dolor de la fe... Este tipo de santo representaba la lucha, la tenacidad y el sufrimiento contra la incomprensión de la que era objeto el cristianismo primitivo (...) Además, dentro del contexto histórico de la Nueva Granada en el siglo XVII, los mártires servían para establecer una asociación alegórica del proceso de consolidación de la sociedad, en la medida que trasmitían la idea de una España que habían aportado sus mártires para la construcción de la nueva Iglesia Indiana (Borja, 2013, p.34).

En lo referente al simbolismo del seno cortado se ha interpretado entre muchas otras, como una figuración de la virtud arrebatada. De manera complementaria, evoca referencias indígenas presentes en el signo de los senos heridos ligados al concepto del corazón expuesto en las culturas mesoamericanas (Casas, 2017). Como aspecto adicional, se debe anotar la excepción de la iconografía medieval que explicaba el hecho de “descubrirse los senos en correspondencia a un signo de súplica o a un gesto de humildad” (Yalom, 1997, p.53).

Para el historiador del arte, Jaime Borja, la imagen de santa Bárbara barroca adopta una actitud impasible en su rostro en el momento mismo de ser despedazada. El cuerpo inmóvil y sometido de la doncella contrasta con la actitud fría del verdugo (2012, p.137). Cabe señalar que la gestualidad por sí misma expresaba un proceso de espiritualización corporal propiciatorio, descrito por Carducho en el siglo XVII: “Alzar los ojos al cielo, abrir los brazos en cruz, caminar con los pies y los brazos atados (...) la devoción de rodillas, las manos juntas o levantadas al cielo, o al pecho, la cabeza levantada, los ojos levantados (...) siempre el cuello torcido” (Bataille, 2014). Eran preceptos que cada practicante de esa retórica corporal adecuaba a sus propias necesidades

Solo se insinuaba el valor del pudor, generalmente para generar un sentimiento de *pathos* al mismo tiempo que tenía un sentido alegórico oculto, como el martirio de santa Bárbara de Vargas Figueroa, donde el seno descubierto simbolizaba la leche, lo cual remitía a la trasmisión de las virtudes, El verdugo intentaba cercenar la virtud (Borja, 2012, p.142).

La promesa de la Redención de la humanidad se había cumplido con la muerte de Cristo. Y la imitación de su sacrificio y su pasión era el camino a seguir por los creyentes para morar eternamente en presencia del Padre. Las heridas y el dolor del Nazareno presentes en las imágenes acercaban a esa realidad.

En su época, la legislación rabínica de los sacrificios prescribía que debía abrirse el corazón del cordero degollado y que se “dejara gotear la sangre”. Por su parte, el evangelio destaca que Jesús muere como víctima sacrificial: “El Cordero de Dios que, sobre la cruz quita el pecado del mundo” (Juan: 1,29). Para verificar su muerte, el soldado romano le atraviesa el costado y sale de inmediato “sangre y agua”. Es de anotar que el término costado, referido como *pleuran*, según una versión etíope, corresponde al costado derecho. El mismo término empleado en el libro del Génesis (21-22) para designar la costilla de Adán, a partir de la cual fue creada Eva.

Ese pasaje da pie para que algunos exégetas vean a Cristo como el nuevo Adán y su herida en el costado como la manifestación del amor que debe existir entre marido y mujer. Cristo es el esposo y la Iglesia, la esposa. La sangre da prueba del sacrificio y el agua simboliza el don del Espíritu Santo. En ese contexto puede plantearse la hipótesis de recrear un matrimonio místico: el de Santa Bárbara con Cristo, y la herida en el pecho, lo ratifica. A decir de los teólogos, la herida del costado es la manifestación de un amor unificador. Y qué mejor signo para glorificar un martirio que apropiarse de la herida mortal de Cristo. Los senos de santa Bárbara barroca no están totalmente cercenados como si lo están en las versiones cruentas europeas y los de santa Águeda.

Los artistas neogranadinos repitieron en sus versiones el corte en la parte superior del seno derecho de la santa, aún en las imágenes cubiertas por ropajes. Sea o no que en la Bogotá del siglo XVII haya circulado una versión del suplicio relatado como la amputación de ambos senos, la mayoría de las recreaciones barrocas se destacan por un solo corte. ¡El de la herida del costado de Cristo! Una hipótesis para nuevas observaciones.

## UNA SINOPSIS DE LA LEYENDA

¿De dónde surgió la figura de santa Bárbara, relatada, retratada y venerada de tantas formas? Una niña de apenas 13 años que se convirtió en una de las mártires cristianas más populares de la Edad Media según uno de sus biógrafos, el dominico, arzobispo de Génova, Santiago de la Vorágine, autor de la *Leyenda Dorada* a fines del siglo XIII. (Cassidy-Welch, 2009, p.380)

El hecho de atribuirle un carácter histórico a los relatos hagiográficos nos conduciría erróneamente a asumir como verdades leyendas imaginadas. Así que, en el intento de reconstruir fuentes históricas a partir de las crónicas de vidas de los santos, es obligatorio el reconocimiento de éstas como entramados de relaciones literarias, históricas, sociales, religiosas, culturales y simbólicas. Una norma que debe acompañar cualquier intento de abordar las iconografías y sus variaciones surgidas en medio de leyendas, tal como sucedió con la imagen de santa Bárbara en Europa y sus cambios posteriores en la Nueva Granada. “Al tomar la hagiografía como fuente histórica no se estudia tanto la historia del objeto referido por la hagiografía, sino la historia del trabajo de producir ese objeto” (Quevedo, 2007, p.20).

A propósito de textos hagiográficos, el sacerdote inglés Alban Butler, en su obra *La vida de los Santos*, incluyó una de las más completas reseñas de la santa (Edición de 1968, p.483) en la cual expresó que los datos de su vida son desconocidos, advirtiendo sobre el carácter espurio de la *Leyenda Dorada*. Una tradición borrada oficialmente del santoral cristiano en 1969 por Pablo VI, durante la Reforma Litúrgica. A pesar no ser reconocida como santa porque la Iglesia no disponía de una biografía suficiente para acreditar su existencia, se permitió la continuación de su culto. Una leyenda que, al parecer, fue escrita originariamente en griego y después traducida al latín, al sirio y a otros idiomas; en la lengua siria el término bárbaro expresaba la condición de extranjero, el mismo que después sería adoptado por los romanos para identificar a los forasteros que no hablaban latín y el que luego configuraría la imagen del continente americano en Europa: ¡Desnudez y barbarie!

El nombre de Bárbara no fue mencionado en ninguno de los martirologios antiguos, así como tampoco existen vestigios de su culto antes del siglo VII. Empero, su devoción se popularizó a partir del siglo IX, con datos inconsistentes sobre la época y el sitio del martirio en las diferentes versiones y que incluyen impasiblemente lugares tan disímiles como Toscana, Roma, Antioquía, Heliópolis, y Nicomedia (Butler, 1968, p.484). El texto sirio traducido al inglés se halla en la obra de Agnes Smith-Lewis de 1900: *Studia Sinaitica*, volúmenes IX y X. Una versión alemana, de Weyh: *Die syrische Barbara Legende*, de 1912, incluyó el escrito sirio original. Los textos latinos fueron adjuntados en la adaptación de Müller: *Acta S. Barbarae*, de 1703, y en la de Pashini, *Santa Barbara, note agiografiche* de 1927.

En la versión de Dirth, *Danae in christichen legendes* escrita en 1892, (pp. 105-111), el autor tiende a exagerar el origen pagano de la leyenda de santa Bárbara relacionado con el encierro de Dánae. (Butler, 1968, p.484).

Por razones que exceden el propósito del presente análisis, no se incluye una versión completa de la hagiografía, dejando constancia de las numerosas versiones disponibles tanto en publicaciones religiosas, como en tratados de arte. En concordancia con los objetivos expuestos, se incluirán de diversas fuentes, a manera de resumen, los pasajes más relevantes relacionados principalmente con la iconografía de santa Bárbara.

En la mayoría de las crónicas su vida discurre en tiempos del emperador romano Maximiano Galerio, que gobernó del 250 al 311. Así mismo, hay un acuerdo general de las diferentes versiones en el nombre de Dióscoro, el padre de la mártir, fiel a ritos precristianos denominados de manera genérica como paganos. La belleza de la doncella fue bien pregonada por todos los comentaristas y ese carácter fue expresado aún en los novenarios de veneración a tal punto, que el padre ante el asedio de príncipes extranjeros por desposarla decidió encerrarla en una torre alta y bien defendida “para que ningún hombre pudiese ver la belleza de su hija.”

Durante un viaje prolongado que realizó Dióscoro, la joven, a pesar del cautiverio, entró en contacto con Orígenes, Padre de la Iglesia de Oriente, y a partir de ese momento a instancias del teólogo, Bárbara se convirtió a la nueva religión. Motivada ardientemente por su fe, al ver que la torre que habitaba solo tenía dos ventanas, pidió a los obreros la adición de una tercera abertura que le recordara el misterio de la Trinidad. Al regreso del padre fue enterado de las novedades y ante sus interrogantes la joven le confesó su cristianización. Enceguecido por la ira, Dióscoro intentó decapitarla, pero de forma milagrosa Bárbara fue conducida a una roca que se abrió para esconderla. Dos pastores que guardaban sus ovejas en las cercanías presenciaron el hecho y dieron aviso al padre que de inmediato subió a buscarla y, tomándola de los cabellos, la arrastró monte abajo para entregarla a las autoridades romanas. Por su reprochable acción los pastores recibieron el castigo divino, convirtiéndolos en estatuas de piedra y a las ovejas en langostas.

En curso del juicio al cual fue sometida, Bárbara no solo se negó a honrar a los dioses paganos, sino que declaró su decisión inquebrantable de morir por Cristo. La sentencia por impiedad incluyó azotes, laceraciones y la muerte por decapitación. Los soldados la arrastraron sin ropa por la ciudad hasta el lugar de la ejecución, pero unos ángeles protegieron su desnudez de la mirada lasciva de la muchedumbre. Una vez consumada la sentencia por el mismo Dióscoro con su propia espada, la leyenda glorifica el sacrificio de Bárbara al recibir de inmediato la corona del martirio el segundo día de las rondas de diciembre. Y, cuando su padre bajaba de la montaña, un fuego del cielo descendió sobre él y le consumió, de suerte que solo quedaron las cenizas de su cuerpo... ¡Y hasta aquí la leyenda!

Algunas versiones tardías incluyen la referencia de un cristiano de nombre Valentino que condujo el cuerpo de la doncella a Gelaso, un lugar incierto, donde los fieles veneraron su sepulcro y propagaron su devoción por los muchos favores que eran concedidos por Dios en nombre de la santa. La fama de este sepulcro llegó a desbordarse mucho más a partir del siglo VII, a tal punto que los jesuitas del grupo de los Bolandistas, especialistas en la vida de los santos, afirmaron reconocer los milagros manifestados por su intercesión a favor de los moribundos que se convertían *in extremis*. Pío V, primer portavoz del decreto de Trento, reconoció y conformó el culto a santa Bárbara en el año 1568. (Exposición Banco de la República. Santa Bárbara: conjuro de las tormentas. Catálogo de la exposición, 1992, p.8).

En la *Legenda Dorada*, anotada antes, se recrea detalladamente el suplicio de la santa y de manera puntual se incluye por primera vez el suplicio de los senos cercenados: *Tunc jussit impius praeses gladio abscidi mammillas ejus*.<sup>6</sup> Traducido como: “A continuación, el presidente ordenó a los impíos que fueran cortados sus senos”. La historiadora del arte, Emile Mále (2001), al referirse a esta obra, comenta que en su “florilegio” no existió originalidad ya que se trató de una vulgarización del Leccionario, un libro usado para proclamar las lecturas bíblicas en la misa.

El candor y la credulidad del escritor eran los de su tiempo, y precisamente esa ingenuidad fue lo que motivó su rechazo siglos después por los teólogos formados en la escuela de los Padres del concilio de Trento (...) ya que consideraban que tantas maravillas ocultaban la verdadera grandeza de los santos. (...) La fidelidad con que reproduce los relatos anteriores y su ausencia de originalidad la hacen particularmente preciosa para nosotros (...) Nuestras novelas, nuestras comedias humanas resultan menos variadas, menos ricas de experiencia que la inmensa colección de las *Actas Santorum* (...) Las leyendas de los santos orientales, sobre todo, compuestas por hagiógrafos griegos o coptos, se parecían a cuentos de hadas heroicas (Mále, 2001, pp.305-314).

En medio de los relatos fabulosos de la santa, el historiador experto en medioevo, Vicent Baydal, destacó recientemente el empeño de varias generaciones de reyes de la corona de Aragón durante los siglos XIV y XV, por conseguir reliquias de su cuerpo depositados en un templo de El Cairo, desconociéndose el motivo de tal empresa. Al parecer su veneración se introdujo en España a través de Violante de Aragón, hija de Jaime I, casada con Alfonso X el Sabio, del que se sabe estaba interesado en el cuerpo de santa Bárbara a raíz de tener que capear una furiosa tormenta en Segovia, atribuida al castigo divino. (2010, pp.158-159).

---

<sup>6</sup> A Vorágine. Voragine, J. (1801). *Legenda Aurea. Vulgo Historia Lombardica Dicta. Ad optimorum Fidem.* Cap. CCII. (199.) *De sancta Barbara.* Lipsiae, Impensis Librariae Arnoldianae. Editio Secunda. Grässe, T.H. Collection Robarts; Toronto. Versión digital de la Universidad de Toronto. Recuperado de: <https://archive.org/stream/legendaareavulg00jacouoft#page/172/mode/2up>

## SANTA BÁRBARA: ATRIBUTOS Y PATRONATOS

El atributo más frecuentemente representado de la santa ha sido el de la torre con las tres ventanas como símbolo de la Trinidad (Figuras 3 y 4). Debido a su intercesión a la hora de la muerte, en muchas versiones porta en una de sus manos una custodia o un cáliz, en virtud de las recomendaciones del Cuarto Concilio de Letrán en 1215, para reiterar su papel auxiliador con los últimos sacramentos (Figura 5).

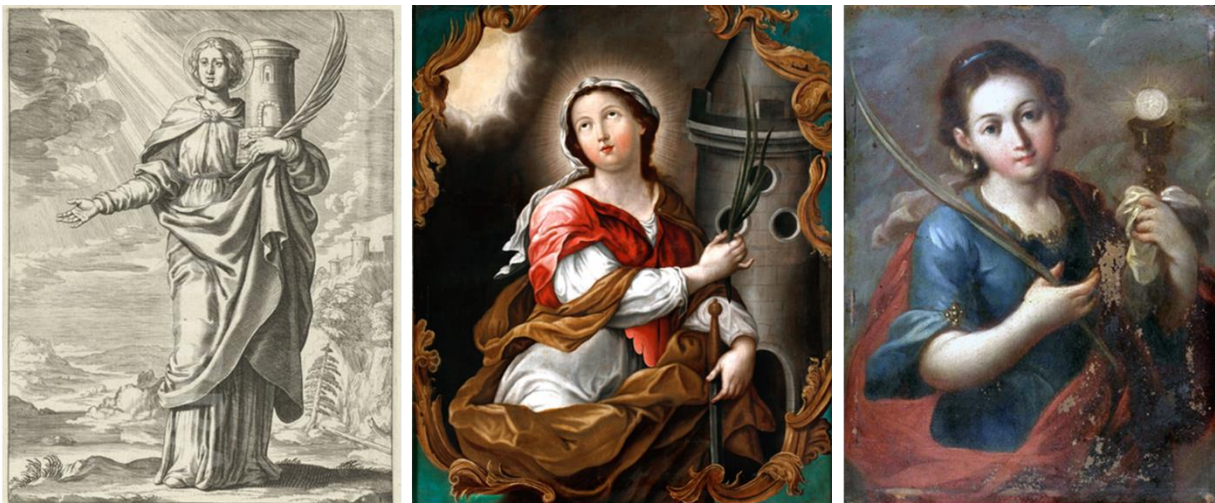


Figura 3. Grabado de Theodoor Galle. s. XVII – Figura 4. Anónimo. s. XVIII. Arquidiócesis de Bogotá– Figura 5. Miguel Cabrera. S. XVIII. Proyecto ARCA

Por esta misma razón, también en algunas representaciones sostiene una pluma de pavo real que simboliza la inmortalidad del alma, o la evocación de la leyenda que afirmaba que los palos con las que le azotaba su padre se convertían en plumas. Otros atributos reconocidos han sido la palma del martirio, o la cruz para los ortodoxos griegos, y la corona de oro, un signo universal de santidad.

Sobre su inclusión entre los Catorce Santos Protectores, así como los diferentes aspectos de su amparo, fue una temática muy acogida durante el Medioevo y desde esa época se le invocó contra el rayo y el fuego en relación con la causa de muerte de su verdugo. De este suceso viene también la asociación con el elemento fuego. En algunas versiones pictóricas no solo aparecen rayos en el cielo, sino también la presencia de un cañón a sus pies, o una bala de cañón (Santa Bárbara. Conjuero de las tormentas: Catálogo de la Exposición Banco de la República, 1992).

En ciertas regiones de España se le considera como la santa protectora contra los truenos, rayos e incendios. Las iglesias le invocaban protección para sus campanarios y sus techos, de ahí que su nombre se escribiera en las campanas.

En alusión a su intervención contra los rayos se piensa que también protege de la muerte fulminante y de la muerte sin confesión ni comunión por la oración que exclamó en el momento de su ejecución. Una virtud que la integró al grupo de los santos eucarísticos, por lo cual las cofradías de la Buena Muerte se ponían bajo su advocación.

Relacionado con el rayo que mató al padre, a partir del siglo XV, santa Bárbara fue instituida como patrona de las profesiones que manejan explosivos, especialmente de los militares que pertenecen, en la mayoría de los ejércitos del mundo occidental, al arma de artillería (arcabuceros, bombarderos, cañoneros e ingenieros militares). También se reconoce su patrocinio de los salitrosos, fabricantes de pólvora, mineros y canteros (*Santa Barbara protettrice dei canonieri*. Butle, 1968, p.484). No es infrecuente que los mineros en España la representen con características masculinas debido a la fortaleza implorada en su profesión. En la ciudad peruana de Huancavelica, una mina de mercurio se denominó Santa Bárbara desde mediados del siglo XVI y, además, la iglesia erigida en la plaza de armas del poblado fue consagrada a la santa. Por esa misma época, los yacimientos auríferos del cantón Gualaceo, de la provincia de Azuay del Ecuador actual fueron bautizadas con el nombre de la santa.

Por el hecho de atribuírsele la construcción de la tercera ventana en su torre, se convirtió en la patrona de los presos, de los arquitectos y albañiles; también de los electricistas, vendedores y fundidores. La torre comúnmente descrita como excéntrica, de vez en cuando se usa como un huevo de Pascua para guardar el pan de la celebración.

En algunas regiones europeas fue invocada por los agricultores para evitar los estragos causados por langostas en alusión al suceso de los pastores que revelaron a Dióscoro el escondite de la doncella (Vallín; Vargas, 2004). Se dispone, además, de relatos acerca de los canteros y los pedreros que la recuerdan por su milagrosa apertura de la roca en donde se escondió y es por lo que en algunas de sus iconografías aparece junto a algunos bloques de piedra. Por esta razón adicional se le pedía sanar la enfermedad de la piedra, tal como se conocía la afección por cálculos. Además, su nombre, que evoca la idea de barba, hizo que también fuera invocada por tapiceros, fabricantes de brochas y sombrereros. Las mujeres le pedían tener hijos con cabello rizado (Vallín; Vargas, 2004, p.123).

La inserción de la imagen del padre de Bárbara en la iconografía ha cumplido también diferentes fases. En las versiones de martirio, tal como se realizó en el arte medieval temprano, se pintaba a Dióscoro en escenas y planos diferentes: Primero, como el verdugo con cimitarra y turbante a punto de decapitar a su hija, una imagen surgida de la España de finales del siglo XV como una tipificación del pagano oriental recalando la victoria de la corona sobre los moros. (Santa Bárbara: conjuro de las tormentas. Catálogo de la Exposición Banco de la República, 1992); y

también, en un segundo plano en el instante de caer fulminado por el rayo. En otras versiones aparece bajo sus pies en el mismo plano de la santa.

Algunos historiadores de arte han llamado la atención sobre el hecho de que los hombres torturadores de santa Bárbara son pintados con piel más oscura y vestidos exóticos en comparación con la virgen cuya piel brilla en pálido puro. Incluso el padre de la niña es más oscuro que ella (Meister Francke.<sup>7</sup>).

### Tipos de Iconografía.

En la representación pictórica de santa Bárbara es posible considerar tres tipos de iconografías no necesariamente ligadas a una línea del tiempo: La primera, con ejemplos que datan del siglo VIII, como la del fresco en la iglesia de Santa María Antigua en Roma, en los cuales el atributo se centraba en la torre con las tres ventanas, constituyéndose en la característica que mejor la identifica.



Figura 6. Jan van Eyck. 1437. Museo Real de Amberes. Figura 7. Robert Campin. 1438. Museo del Prado de Madrid. Figura 8. Francisco de Zurbarán. c. 1650. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Antes del siglo XV, cuando su modelo pictórico aún no estaba consolidado, la torre se presentaba en segundo plano y la santa aparecía leyendo un libro como símbolo de su fe, tal como aparece en la versión del pintor flamenco Jan van Eyck,

<sup>7</sup> Recuperado de: [https://fi.wikipedia.org/wiki/Pyh%C3%A4n\\_Barbaran\\_alttarikaappi](https://fi.wikipedia.org/wiki/Pyh%C3%A4n_Barbaran_alttarikaappi)

en1437, actualmente en el Museo Real de Bellas Artes de Amberes (figura 6); y en la de Robert Campin de 1438, en el Museo del Prado de Madrid (figura 7). Una representación similar fue la de Francisco de Zurbarán, pintada alrededor de 1650 (figura 8), exhibida en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.

A partir de entonces se la representó sosteniendo la torre, como en la representación de Taddeo di Bartolo a comienzos del siglo XV (figura 10). Después, se adicionó el padre tendido bajo sus pies, tal como la pintó Ghirlandaio en el fresco de 1470 de la iglesia de San Andrés, en Cercina, Italia (figura 9). Rafael la situó en 1512 en el cuadro de la Madonna Sixtina, actualmente en el Museo de Arte Antiguo de Dresde en Alemania. Parmigianino, realizó su versión en 1522 (figura 11), actualmente en el Museo del Prado. Sobresale también la representación de Cosimi Roselli, en 1740, de la Galería de la Academia de Florencia.

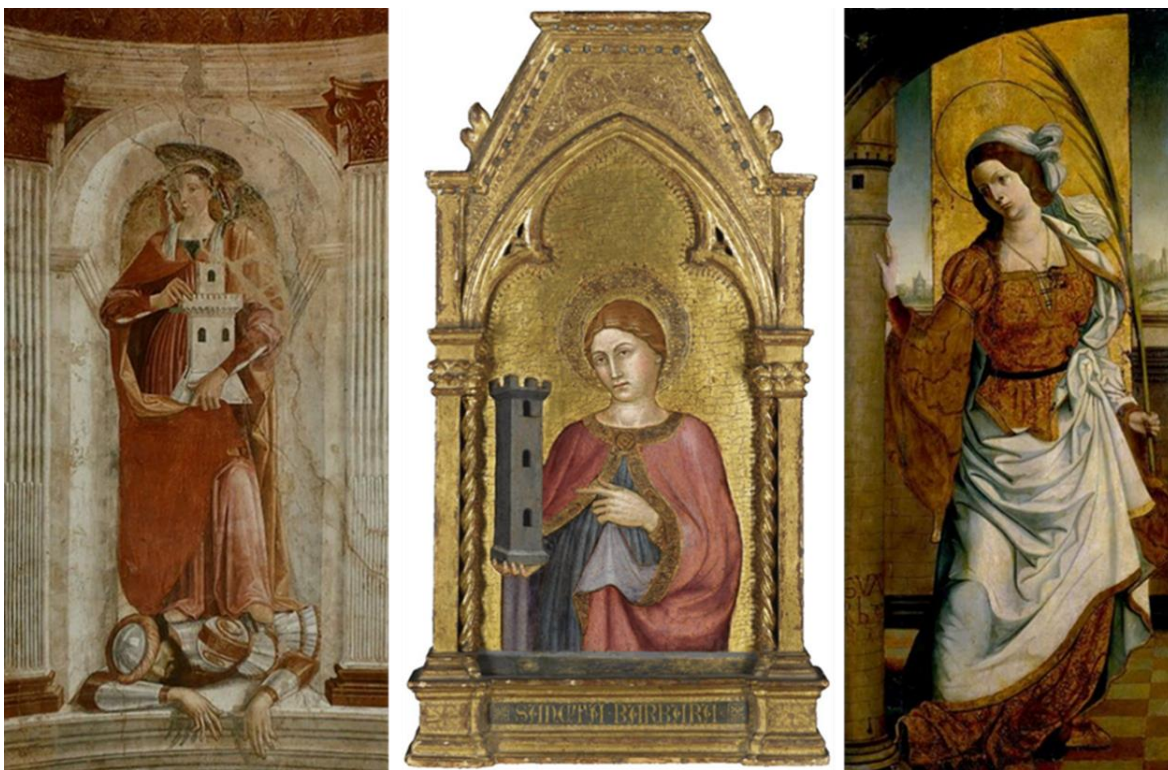


Figura 9. Ghirlandaio. Fresco de 1470. Iglesia de San Andrés, Cercina, Italia. Figura 10. Taddeo di Bartolo. Siglo XV. Colección particular. Figura 11. Parmigianino. 1522. Museo del Prado de Madrid.

En un segundo modelo, de frecuente hallazgo en Centroeuropa durante los siglos XI al XIII aparecía al lado de la torre, mientras que en la mayoría de las representaciones del siglo XV sostenía un cáliz y una hostia (Cassidy-Welch, 2009). Al parecer, esa asociación se originó por un cambio en los elementos devocionales que la relacionó con el anhelo de los moribundos de recibir los sacramentos al final de su vida, exaltándola a la categoría de patrona de la buena muerte. “Un cambio

que originó la primera transformación visual de la santa, desde la torre de cautiverio al vaso litúrgico, receptáculo del poder de Dios y de su misericordia” (Cassidy-Welch, 2009, p.377). Una de sus conclusiones apuntó a la referencia de prisiones y prisioneros en las pinturas, empleadas por la liturgia católica para reforzar el potencial liberador de los santos de manera individual.

Como ejemplos de esa iconografía se hallan: un grabado de Alberto Durero de 1490, en el Rijksmuseum de Ámsterdam; las pinturas de Hans Holbein el Joven, en 1524 de la Antigua Pinacoteca de Múnich y la de Lucas Cranach de 1530. Son notables, además, la de Francisco de Goya, en 1773, actualmente en el Museo del Prado; la de Francisco Bayeu y Subías, de la Iglesia de Aldehuela de Liestos, en Zaragoza. En Nueva España, sobresale la versión de Cristóbal de Villapando, c.1700. El atributo del cañón aparece en el siglo XVI, según la versión de Giambattista Moroni, en el conjunto de La Virgen con santa Bárbara y san Lorenzo de la Pinacoteca Brera en Milán (Carmona, 2008).

Una tercera fase, similar a las imágenes violentas que nos ocupan, aparece de manera temprana en el retablo del *Meister Francke*, un fraile del monasterio dominico de San Juan de Hamburgo, a quien, por razones meramente estilísticas se ha atribuido su formación artística en un *scriptorium* parisino. Su nombre, olvidado durante siglos, fue reconocido y publicado apenas en 1899, por el historiador alemán Anton Hagedorn. Entre 1410 y 1425 recibió el encargo para la ejecución de un altar dedicado a santa Bárbara para la iglesia de la ciudad finlandesa de Kalanti. A decir de sus historiadores, una obra de contenido contradictorio por su estilo denominado como dulce gótico tardío que contrasta con un elevado contenido sexual de varias de las ocho pinturas de la leyenda. Se exhibe en el Museo Nacional de Helsinki.

Precisamente, el sexto panel (figura 12) en la cual pintó la flagelación de la santa, ha suscitado discusiones y fuertes reacciones. Su contenido de crueldad es uno de los puntos clave de análisis del historiador del arte, Robert Mills, en su tratado sobre Dolor, placer y castigo en la cultura medieval. La imagen de santa Bárbara con el torso desnudo, amarrada a una columna y sus manos sobre su cabeza, hace que resalte el largo cabello dorado que desciende por su espalda con la túnica suelta que cubre la mitad inferior de su cuerpo. A su derecha, un verdugo se apresta a cercenar su seno izquierdo. Según Mills, “una perturbadora asociación de los elementos del placer y dolor, con la sexualidad moderna e incluso con la pornografía.”



Figura 12. Meister Francke. 1410-1425. Museo Nacional de Helsinki. Figura 13. Anónimo. Iglesia de la Virgen María de Zarnowiec. Polonia. Figura 14. Gonçal Peris Sarrià. 1486. Ó Museo Nacional de Cataluña. Barcelona.

Ella no parece reaccionar mucho a la situación. Las mejillas de la niña son de color rosado, los ojos apuntan hacia el cielo y sus labios tienen un brillo de sonrisa (...) Es posible que, en lugar de identificar los sufrimientos de una mujer santa, los espectadores pronto puedan disfrutar viendo un cuerpo femenino desnudo y travieso (Mills, 2005, pp.106-109).

Además de la imagen anterior, un posible antecedente europeo de la imagen barroca se halla en el retablo de santa Bárbara en la iglesia de la Virgen María de Zarnowiec en Polonia, erigida en 1396. En el conjunto compuesto por doce escenas de su vida, sin fecha de terminación, sobresale la imagen central de la izquierda en la que aparece la mujer atada por sus manos a una columna, en el momento del suplicio por dos hombres que clavan violentamente sus cuchillos a golpe de martillos en sus senos. La sangre brota profusamente, siendo el elemento que de entrada capta la atención del espectador. En la parte superior izquierda del cuadro, el pintor adicionó la escena del milagro de la curación por Cristo (figura 13).

Otro ejemplo apreciable de esa representación lo constituye una de las ocho escenas del retablo procedente de la iglesia parroquial de Puertomingalvo, hoy iglesia de la Purificación y San Blas, de la Provincia de Aragón, conservado actualmente en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (figura 14). Atribuido a Gonçal Peris Sarrià incluye una Lapidación, en un episodio que puede ser inspirado en una tradición local recogida en un manuscrito de 1486 titulado Jardinet d'Orats. En un estudio publicado hace varios años, el autor deja constancia acerca de

algunos ingredientes que han podido identificarse como variantes locales de la leyenda y que tienen su correspondencia en las fuentes textuales catalanas, refiriéndose a la imagen del suplicio en el que se le arrancan los pechos (Cornudella, 2011).

De manera contundente, las imágenes neogranadinas de las ciudades de Santafé de Bogotá y de Tunja, de límites muy precisos en el tiempo, caracterizan la imagen de la santa con el corte en la parte superior del seno derecho; primero en el Taller de Los Figueroa en la pintura y después Pedro Laboria en la escultura (figuras 15, 16 y 17). Las apropiaciones de ambos conjuntos, de autores anónimos, aparecen de manera distintiva en las capillas doctrineras de Sora y Oicatá, en Boyacá.

La Iglesia permitió casi excepcionalmente que en las representaciones quedara parte de su cuerpo desnudo (...) Probablemente con una intención más dramática y directa, el artista que trabajó las dos imágenes al óleo para el altar mayor del templo, Baltasar de Vargas Figueroa, eligió los momentos culminantes del suplicio; cuando le son cercenados los senos y cuando Dióscoro procede a degollarla. (Santa Bárbara: conjuro de las tormentas. Catálogo de la Exposición Banco de la República. 1992, p.8).

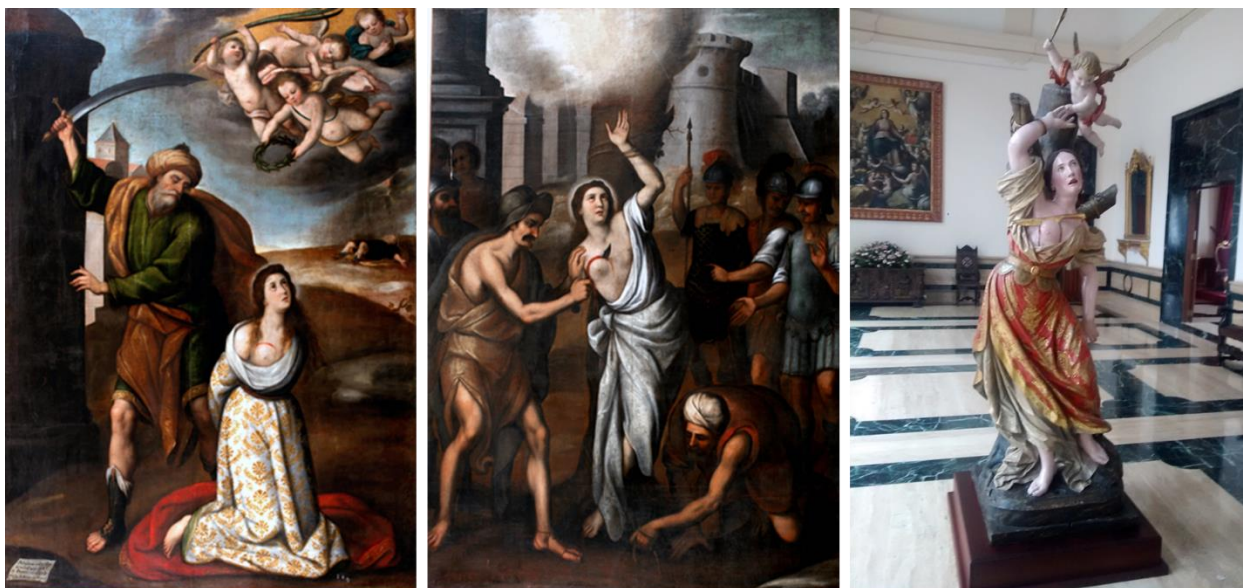


Figura 15. Baltazar Vargas de Figueroa. 1659. Arquidiócesis de Bogotá. Figura 16. Baltazar Vargas de Figueroa. c.1680 – Arquidiócesis de Bogotá. Figura 17. Escultura policromada de Pedro Laboria. 1740. Arquidiócesis de Bogotá

A propósito de esta figuración, y de acuerdo con el análisis estadístico realizado, es posible evidenciar su aparición en América a partir del siglo XVII. Un conjunto iconográfico que transmitía por sí mismo un mensaje, independiente de la representación a la cual había sido consagrada; “un culto a la violencia sagrada y erotizada, dotado de un verdadero resurgimiento helenístico, que respaldó la

doctrina contrarreformista” (Eisenman, 2014, p.80). Una muestra del sufrimiento elocuente que marcó desde la era helenística una tradición propagandística y expresiva.

Una estetización del dolor y el sufrimiento (...) su erotización y racionalización, constituye el comienzo de una particular forma de *pathos* artística. Esa fórmula, claramente visible en el arte y la cultura romana, sobrevivió en la escultura arquitectónica de la Edad Media y reapareció en todo su terrible esplendor durante el Renacimiento y el Barroco, cuando las leyes antiguas relativas a la tortura fueron además igualmente reestablecidas (Eisenman, 2014, p.80).

El análisis estadístico de las 220 imágenes, antes citado, estableció que un 73,6% se ajustaba a la representación de santa Bárbara con los atributos de la torre, la palma y la espada. En el plano superior del diagrama correspondiente a Europa a fines del siglo XV, esa misma característica se halló en el 95% (40 de 42), una observación acorde con la hagiografía conocida antes del primer milenio en la cual no se incluyeron los tormentos relatados a partir de las versiones de van Wakkerzele y de La Vorágine. Un 15,2% del total de las imágenes concernieron a la versión sacramental preconizada por Cassidy-Welch (p.381), con el cáliz y la hostia, reiterado en el arte religioso a comienzos del siglo XVI.

El 11,3% restante, perteneció a la imagen con cortes en los senos, cinco en Europa (dos antes del siglo XV) y 20 en América (todas en la Nueva Granada). Las europeas, de forma característica, exhiben cortes en ambos senos: la primera a comienzos del siglo XV de Meister Francke, ya comentada. La segunda, de 1447, del llamado Maestro de Santa Bárbara, en el Museo Nacional de Varsovia; la tercera, fechada en 1528, por Jean Bellegambe El Viejo, actualmente en el Instituto de Arte de Chicago; la cuarta, del pintor español Diego Valentín Díaz, pintada a inicios del siglo XVII, en la Iglesia de San Isidoro en Oviedo; y, por último, la imagen del retablo de santa Barbara en la iglesia de la Natividad de la Virgen María en Zarnowiec, Polonia, de autor desconocido, del siglo XVII.

La totalidad de representaciones de la Nueva Granada muestran de manera peculiar solamente el seno derecho cercenado (20 de 22, en el plano inferior del esquema), fechados a mediados del siglo XVII. La primera agrupación correspondió, evidentemente, al tiempo de los Figueroa en Santafé de Bogotá. Varias décadas después, ya en medio del siglo XVIII, la reaparición de la imagen de suplicio se relacionó con un resurgimiento de la tradición barroca a partir de la ejecución de la escultura de Pedro Laboria y las numerosas versiones posteriores de autores anónimos, dispuestas para los templos doctrineros, principalmente en los poblados vecinos de la ciudad de Tunja: Sora y Oicatá, entre otras.

Se hace evidente, también, una coincidencia entre la disminución de las representaciones de la santa en Europa a partir de 1550, con la aparición de la imagen en América casi un siglo después. Una coincidencia muy probablemente

fundamentada con la consolidación de la Reforma en la primera, y el arribo de la evangelización animada por la Contrarreforma, en la segunda.

En una búsqueda de menor proporción a la descrita para santa Bárbara, se hallaron y catalogaron 50 pinturas de santa Águeda, pintadas entre los siglos XV al XVIII, observándose que el 100% de las imágenes incluyeron los senos cercenados, o en su defecto, a la santa portándolos en una bandeja.

Es de resaltar que el análisis estadístico solamente exhibe las tendencias conforme a los datos seleccionados. Por esta razón, no es posible afirmar de manera concluyente que la imagen cruenta de santa Bárbara de la Nueva Granada se relacionó indefectiblemente con las similares europeas realizadas antes del siglo XVI. Así mismo, tampoco es posible clasificar estas obras como productos de una escuela pictórica particular del centro de Europa, ni tampoco se puede, con los conocimientos disponibles, establecer conexiones entre las pinturas anotadas de Alemania, Polonia y Finlandia.

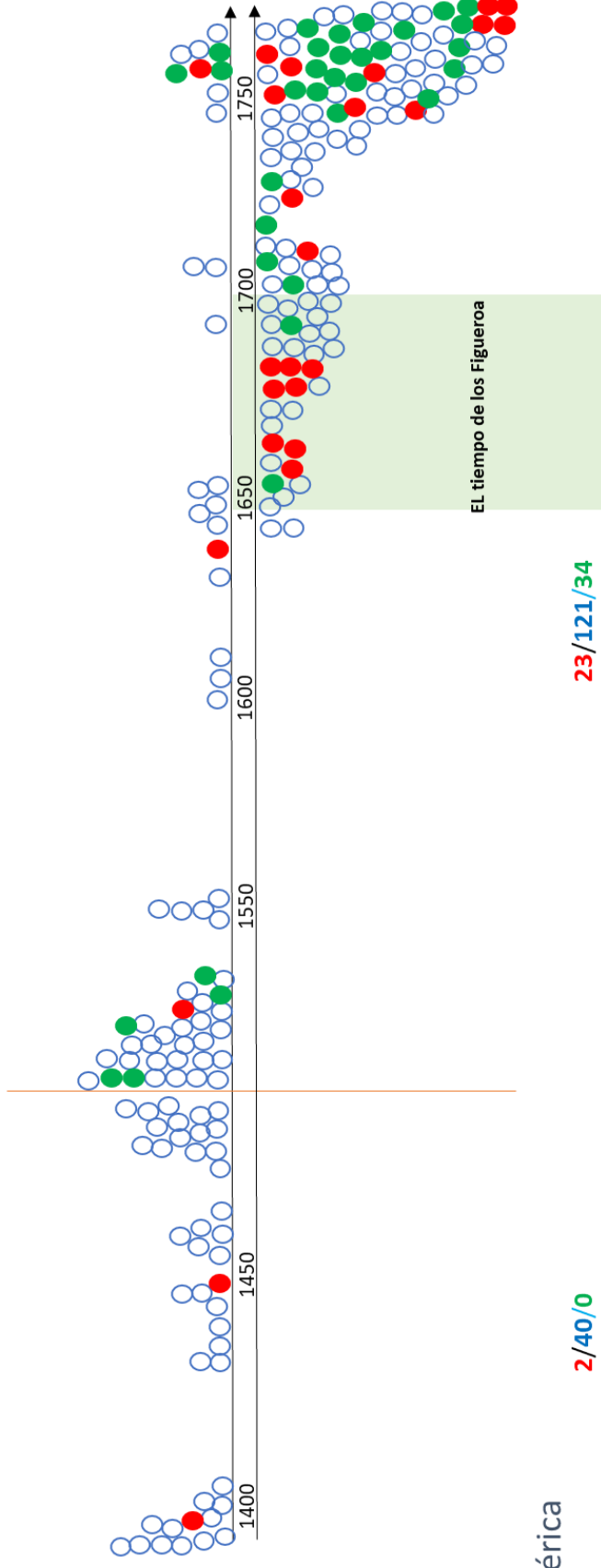
De otra parte, si es posible establecer nexos de temporalidad entre la imagen “bogotana” y las disposiciones de Trento, en cuanto al modelo a seguir por los fieles en lo concerniente al martirio y la pasión exigidas por la Promesa de Salvación. Una oportunidad de lujo para el establecimiento del Barroco en tierras americanas que se apropió de la herida del seno en contraposición de las versiones de la historia primitiva de la santa y de las imágenes europeas de la época. Cabe recalcar la diferencia entre las versiones europeas con los dos senos cortados y las neogranadinas que exhiben solo la herida sobre el derecho.

La gráfica, acorde con la hipótesis planteada desde la introducción, evidencia la concordancia de la aparición de las imágenes cruentas, con el tiempo de vigencia de la escuela de los Figueroa. Un hilo conector cuyas fuentes deberán dilucidarse en investigaciones ulteriores.

# ANÁLISIS CRONOLÓGICO E ICONOGRÁFICO DE SANTA BÁRBARA

## Una aproximación al cambio de atributos durante los siglos XV al XVIII

Europa



### Convenciones:

- Santa Bárbara con la torre y la palma= 161 (73,6%)
  - La santa con el cáliz y la hostia = 34 (15,2%)
  - Santa Bárbara con los senos cortados= 25 (11,3%)
- n: **220 (100%)**

## ORDENANDO LAS FUENTES

La representación pictórica de santa Bárbara constituye el mejor ejemplo de la forma heterogénea en la cual se desarrolló el proceso de colonización en América, incluido el componente artístico usado para ese fin; una diferencia evidenciada claramente en las profundas diferencias regionales presentes, tanto en la orfebrería, como en la pintura y en la escultura.

Según el investigador Jaime Borja, fueron múltiples y variados los factores que establecieron tales diferencias; anotando predominantemente las innovaciones visuales de las escuelas de arte creadas en Perú y la Nueva España, los dos primeros virreinos establecidos en América. Al mismo tiempo, intervinieron otros factores como las disímiles raíces visuales nativas, las diferencias étnicas y sociales en los nuevos espacios coloniales; los diversos sistemas de evangelización aplicados; la usurpación de los bienes de los naturales; “las prácticas religiosas y devocionales distintas; la conformación de una cultura letrada, así como los procesos de sincretismo y mestizaje” (Borja, 2013, p.27).

El denominado Barroco novomundista es híbrido e inclusivo, y cualquier definición precisa debe incluir los modos indígenas y africanos de concebir y expresar el universo (...) Sus energías transculturales se mueven en varias direcciones, y por supuesto, mientras España y Portugal impusieron las estructuras de la Contrarreforma en América, ésta, a su vez, alimentó las energías creativas de Europa de una manera aún visible de Sevilla a Roma y a Amberes, para nombrar tres centros de arte y arquitectura barrocos (Parkinson, 2011, p. XXII).

En la formación de los discursos visuales y narrativos al interior de la Real Audiencia de Santafé, se marcó de manera indeleble la influencia religiosa tridentina a través de la tradición española. Una vez culminada la labor de la conquista se continuó sin pausa con la evangelización acorde con los itinerarios oficiales; y en esa tarea, el control del uso de las imágenes fue definida tan temprano, como que desde 1549, se impartieron las primeras disposiciones al respecto:

Deseando apartar de la yglesia de Dios todas las cosas que causan indevoción, y a las personas simples causan errores, como son abusiones y pinturas, indecencias de imágenes estatuímos y mandamos que en ninguna Yglesia de nuestro obispado se pinten historias de santos en retablo, ni otro lugar pío, sin que se nos dé noticia, o a nuestro visitador general para que se vea, y examine si conviene, o no (Borja, 2013, p.28).

En concreto, la denominada imagen barroca de santa Bárbara de la Nueva Granada difiere sustancialmente de las realizadas en el resto de los territorios americanos; la versión de su martirio repetida constantemente durante casi un siglo

en la pintura y en la escultura, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, resulta especialmente elocuente.

En la búsqueda de investigaciones precedentes acerca de la imagen de la santa con sus atributos, transferencias o modificaciones a partir del siglo XVI y hasta el siglo XVIII se hallaron solamente los análisis de Borja (2002) y Casas (2017) sobre los posibles orígenes de la imagen cruenta. De otro lado, el registro de ese atributo sin entrar en detalles, ha sido objeto de estudio en diferentes publicaciones que la sitúan de manera preferencial en el estilo Barroco Hispanoamericano (Roig, 1980; Fajardo, 1996; Bermúdez, 1999; Quevedo, 2005; Pérez, 2012).

Se ha anotado antes que, en las crónicas iniciales de la santa no se incluyeron los relatos del martirio de sus senos, circunscribiéndose los hechos siempre a su muerte por decapitación. Kenneth Woodward (1992), en su libro *La fabricación de los santos*, recalcó el mensaje de la virtud heroica repetido en numerosos santos, cuyas leyendas e imágenes han catequizado a los creyentes a lo largo de los siglos de modo más contundente que los escritos de los obispos y de los teólogos eruditos.

Entre las leyendas de los santos más antiguas, más populares y más duraderas se hallan las de las vírgenes mártires, como Águeda, Lucía o Inés, jóvenes esposas de Cristo, que fueron desnudadas, mutiladas de diversas maneras, encerradas en prostíbulos, y finalmente muertas en defensa de su pureza sexual (Woodward, 1992, p.418).

En 2017, el escritor Christian Casas se enfocó en la imagen de forma genérica, de acuerdo con referentes medievales de mártires cristianas que sufrieron el mismo tormento, refiriendo a santa Úrsula, sin nombrar a santa Águeda, figura por antonomasia de ese suplicio. Su hipótesis la centró en la tradición que relacionaba el pecho masculino personificado en Cristo que emanaba sangre con el pecho femenino que emanaba leche, una creencia que la vinculaba con la corrupción de la sangre.

En otra de las publicaciones consultadas, se halló la referencia a la legislación eclesiástica del Virreinato de la Nueva Granada, a mediados del siglo XVIII sobre las iconografías de culto, cuya principal pretensión era la de no presentar equívocos en las imágenes expuestas a los fieles, según lo legislado en el Concilio de Trento (Pérez, 2015). La idea del decoro parecía ser una de las más importantes cuestiones de la época y en la que asiduamente se llamaba la atención para mantener el orden, la conveniencia y la honestidad, como también que la desnudez dejara de ser protagonista en las pinturas de santos como san Sebastián o María Magdalena.

Borja (2010) destacó el cambio acontecido después de la Reforma, relacionado con el cuerpo desnudo al cual se le confirió un valor más espiritual y de interiorización; asociándolo con el sufrimiento y la penitencia. La exhibición explícita

de los senos descubiertos en los ejemplos granadinos de los martirios de santa Águeda y santa Bárbara, mientras el torturador los cercenaba.

Pretendía mostrar la condición de la santidad, pretendía desengañar, más allá de la apariencia, la condición del dolor, al mismo tiempo que se convertía en un *pathos* para atraer la benevolencia del observador. Lo oculto se encontraba en el valor simbólico del seno: este remitía a la leche, y la leche materna era el vehículo que transmitía las virtudes y por donde se infundía sabiduría. La enseñanza era clara, la muerte por martirio pretendía cercenar la virtud, solo la actitud sumisa y obediente podía mantenerla (Borja, 2010, p.7).

Surgen en este aparte unas nuevas preguntas: ¿El asunto de la desnudez en el arte como instrumento de dominación fue exclusivo de las fuentes teológicas? ¿Intervinieron, además, factores políticos en ese propósito? En un aparte anterior, en referencia a las fuerzas creativas originadas en Europa en medio de la conquista americana ante la llegada de imágenes de hombres y mujeres desnudos, se configuró un símbolo reiterado una y otra vez, explicado por el historiador Andrés Gutiérrez (2017) como una dualidad que caracterizaba la visión sobre el indígena: la desnudez trataba también de ubicar y explicar su presencia en el mapa de la creación del mundo personificando a Adán y a Eva, pero en otros, simplemente, era el testimonio del salvajismo o la falta de civilización de estos nuevos grupos humanos. Una imagen que apareció primero en mapas y cartografías como símbolo del nuevo continente y después ratificando el interés de dominación actuando en “el reparto territorial de esos espacios poblados por gentes bárbaras, incivilizadas y peligrosas” (Gutiérrez, 2017, p.9). Gentes desnudas y bárbaras; ¡solo para generar nuevos cuestionamientos!

En la pesquisa realizada en el Proyecto ARCA<sup>8</sup>, el archivo de arte colonial más importante de Iberoamérica conformado por más de 20.000 imágenes, se halló que 5.878 de ellas pertenecen a iconografías de santos, y que 85 corresponden a santa Bárbara; solo 11 corresponden a la versión del martirio con el seno cortado: 10 de la Nueva Granada y una al Virreinato del Perú que muestra a la santa con sus senos expuestos en una bandeja, perteneciente a la iglesia jesuítica de san Pedro en la ciudad de Lima (figura 18), y que representa sin equívocos, a santa Ágata.

A continuación, se incluye el listado de las imágenes de santa Bárbara barroca catalogadas en ARCA:

1. Colección Orden Agustina. Provincia de Ntra. Sra. De la Gracia. Orden Agustina. Anónimo
2. Colección orden agustina. Bogotá. Anónimo
3. Museo Arte Religioso, Duitama. Anónimo.
4. Museo de Arte Religioso Duitama. Anónimo

---

<sup>8</sup> ARCA. Recuperado de <https://bit.ly/2PVYIOV>

5. Iglesia de san Juan de Dios. Bogotá. Arquidiócesis. Bogotá
6. Figueroa, Gaspar. Colección particular. Bogotá.
7. Pérez. M. Museo del Chicó. Bogotá.
8. Figueroa, Baltazar. Iglesia santa Bárbara.
9. Figueroa, Baltazar. Colección particular.
10. Figueroa, Baltazar. Iglesia santa Bárbara.
11. Anónimo (¿santa Ágata?). Iglesia de san Pedro. Lima

Para fortalecer ese hallazgo, se realizó una exploración de imágenes de la santa en México, hallándose un listado de 181 versiones en diferentes lugares, incluidos templos y museos y el resultado fue concluyente: predominaba el retrato con el cáliz y la torre y ninguna de ellos presentaba la herida en el seno.<sup>9</sup> Para destacar las versiones del más notable pintor de Nueva España, Cristóbal de Villalpando, vigente en la primera mitad del siglo XVIII, en las cuales retrató a santa Bárbara con sus dos atributos iconográficos característicos: la custodia y la palma, un distintivo iconográfico novohispano.



Figura 18. Santa Bárbara. Anónimo. Iglesia jesuítica de San Pedro. Lima. ARCA. Figura 19. Santa Ágata. Francisco de Zurbarán. c. 1630. Museo Fabre, Montpellier, Figura 20. Santa Bárbara. Escultura anónima quiteña. siglo XVIII. Museo Colonial. Bogotá

De igual manera, se realizó una búsqueda sistemática que incluyó publicaciones de arte barroco, tanto en textos impresos como en la red de internet, en Venezuela, Ecuador, Perú, Bolivia, Brasil y Argentina, hallándose siempre la imagen del modelo tradicional de santa Bárbara (Anexo No. 1). No obstante, debe señalarse que una de las esculturas pertenecientes al Museo Colonial de Bogotá,

<sup>9</sup> Listado recuperado de <http://andu.es/Mundo/jklmno.html>

catalogada como anónimo quiteño, del siglo XVIII (Catálogo Museo Colonial. Escultura. 2017, p.116) corresponde a una forma cercana de la versión barroca con la herida en el pecho. Se trata de una talla en madera policromada de 20.4 x 5,8 cm. que representa a la santa atada a un tronco, que sin dejar ver sus senos muestra el corte en la mitad superior del derecho (figura 20). ¿Una apropiación de la herida del costado? Un acercamiento indudable a la santa neogranadina, pero con el decoro que exigía la norma eclesiástica ya comentada.

En Ecuador, el historiador del arte Alfredo Costales Samaniego describe al pintor José Cortez Alcocer como un destacado artista caído en el olvido a pesar de la gran demanda que tuvieron sus cuadros en España. En su comentario refiere una demanda por incumplimiento de trabajo según documento fechado en 1814, que incluía un contrato para la elaboración de veinte lienzos, al precio de cuatro reales cada una, “de la pintura fina, hermosa y de la mejor calidad, de varios santos en los que se encontraban tres Santa Bárbaras” con sus atributos tradicionales de la torre, la espada y la pluma del martirio (Fernández, & Costales, 2007.p.233).

Como un hecho aleatorio, pero merecedor de la anotación, fue la búsqueda detallada de imágenes de la santa en publicaciones y en algunos templos y museos de España y Portugal. Lo hallado coincidió con lo registrado antes: la iconografía peninsular de la santa se acogió al relato hagiográfico original sin evidencia de la imagen cruenta. Se traen a colación estos dos reinos ya que sus coronas administraron los territorios americanos durante la conformación de la estructura colonial bajo el mismo entorno cultural, pero con muy profundas diferencias en sus respuestas regionales (Borja, 2013, p.27), tal como se aprecia en el caso que inquiera la presente investigación.

Tal como se ha evidenciado, las hipótesis acerca de las posibles causas de la imagen cruenta de santa Bárbara se han centrado en las virtudes arrebatadas, en la sangre convertida en leche, y aún en las referencias hagiográficas. Empero, la observación de que en las recreaciones neogranadinas se aprecia solo un corte en el seno derecho posibilita la formulación de la hipótesis de la adición de un estigma de la pasión de Cristo, como lo fue la herida del costado. Uno de los elementos del conjunto denominado *Arma Christi*, o simbolismo católico medieval que representa una serie de méritos en forma de armas heráldicas conquistados por Jesucristo.

## LA HUELLA TRIDENTINA EN LA NUEVA GRANADA

El Concilio de Trento, congregado en tres sesiones entre 1545 y 1563, en su respuesta a la iconoclastia de la Reforma, estimuló a los jerarcas de la Iglesia para que reafirmaran solemnemente la importancia de las imágenes sagradas en la tarea de evangelización. Además, encomendó el restablecimiento de las peregrinaciones y el culto de las reliquias. Los decretos emanados en ese aspecto eran claros, tanto como lo habían sido desde el Segundo Concilio de Nicea en el siglo VIII: La imagen misma no debía ser venerada (Parkinson, 2011). El éxtasis y la apoteosis de los santos, por ejemplo, deberían tener por objeto impresionar al espectador y subrayar la diferencia entre las personas santas y las comunes mortales. “En suma, todos los esfuerzos estaban orientados a ejercer un control absoluto de los comportamientos por medio de la persuasión y para ello se disponía de un estilo cargado de retórica” (Burke, 2005, p.73)

Enseñen con esmero los obispos que por este medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la fe y recapacitándole continuamente en ellos; además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes por los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos y los milagros que Dios ha obrado por ellos (Sáenz, Llano, Cañas.1989. p.55-56).

La obsesión del Barroco por la amplitud y la profundidad, por el horror y la sublimidad, marcó no solo un estilo artístico, sino también una forma de vida que permeó casi todos los ámbitos culturales europeos y coloniales entre el siglo XVII y mediados del XVIII. Una época en la que el ser humano debió enfrentarse con el infinito como una cualidad del universo, en vez de ser una prerrogativa de Dios. Ante esa realidad que imponía la comprensión del vasto espacio, con el miedo al vacío, denominado *Horror vacui*, y a la ausencia que comportaba, “los artistas reaccionaron con visiones cinéticas del espacio: figuras y motivos proliferando en espacios dilatados, ambientes teatrales abriéndose a la ilusión del infinito, planos pictóricos múltiples y violación de los límites entre los espacios reales y pictóricos” (Parkinson, 2011, p.142).

En medio de esas obsesiones barrocas, se hacía evidente el deleite por exhibir el cuerpo mortificado, percibido como una manera de alcanzar la templanza del espíritu; un instrumento para exteriorizar el alma y al mismo tiempo para contactar a Dios a través del sufrimiento. En tal sentido, el antropólogo Georges Bataille, identificó la relación de la violencia exterior del sacrificio con la violencia interior del ser, tal como se discernía a la luz del derramamiento de la sangre y de la exposición de los órganos. Para él, la sangre vertida y los órganos llenos de vida no concernían a la mirada científica, eran sólo una experiencia interior; la única

forma que podría restituir el sentimiento de los antiguos. “Una manera de suponer que, para la época, la plétora de los órganos llenos de sangre se correspondía con la plétora impersonal de la vida” (2014, p, 68).

El filósofo e historiador del arte, Werner Weisbach, en los albores del siglo XX, definió al estilo barroco como el arte de la Contrarreforma caracterizado por algunos rasgos que pueden resumirse así: el heroísmo, representado por un gestualismo espectacular más que un vigor efectivo y profundo; el misticismo, como la respuesta artística a la doctrina y vida de los místicos de entonces; el erotismo, concepto ambiguo que disimularía a las tendencias sensuales revestidas de religiosidad; y el ascetismo cruel, con el cual el arte católico buscaría hacer evidente la vinculación de la fe ortodoxa con la tradicional devoción católica a los mártires y santos penitentes (Pazaola,1999, p.212).

La relación entre el carácter persuasivo y la retórica del arte barroco tiene sus raíces en el discurso aristotélico. La retórica, tradicionalmente empleada en la política y en la religión fue proyectada en el arte y la Iglesia se valió de la imagen como el medio más adecuado para conmover y convencer a una gran cantidad de personas de diversos grupos humanos, con diferentes lenguas y culturas, a quienes comunicaría una religión sensible al corazón, que impresionara e impulsara a obrar.

Fragmentación, mutilación y destrucción fueron los símbolos de una retórica visual que alimentaron algunas obras de la modernidad, y la omnipresencia del fragmento apareció en variedad de formas y amplio rango de posibilidades de significación (Ramírez, 2013, p.150).

Y nada más oportuno para la evangelización, que este enorme repertorio de imágenes esparcidas por todo el mundo (Fajardo, 1999). Particularmente, en tierras americanas, el denominado huracán barroco repleto de imágenes medievales y renacentistas, renovadas y multiplicadas se acomodó a la perfección. A partir de sus líneas y de sus formas, el arte halló la expresión más profunda del alma del Nuevo Mundo. (Sáenz, Llano, Cañas.1989). De acuerdo con Borja (2012), la pintura neogranadina reflejaba el conjunto de valores que se estaba configurando de manera particular en este territorio acorde con la política Tridentina.

En esa misma dirección, el canon de veneración se fundamentó principalmente en la hagiografía de los primeros mártires del cristianismo que padecieron casi todos, una forma de muerte violenta en el cumplimiento del deber y su dolor se representó de manera indistinguible del éxtasis. Un modelo de virtud expuesto en algunas versiones de santa Bárbara accesible a todos según su rango dentro de la jerarquía religiosa y social (Quevedo, 2007). “Lo extático y lo erótico coexistieron en una relación dinámica, como el artificio y la emoción, la erudición y la sensualidad” (Parkinson, 2011, p.365).

En esa experiencia de opuestos y contradicciones confluyeron muchas y variadas formas del pensamiento, como la teología escolástica, común a los buenos

y a los malos, enfrentada a la teología mística, una corriente propia de los hijos de Dios enfocada en inhibir los defectos para enderezar los afectos y por medios sobrenaturales, unir el alma con Dios. En este sentido, la mística integraba elementos del erotismo para describir esa comunión. El barroco proporcionaba la plasticidad para hacer visible lo invisible, para expresar la inefabilidad de Dios a través de la palabra escrita. “Un efecto que bien pudo resumir el barroco como una materialidad excesiva que hacía manifiesto lo inmaterial, sin desconocer su noción de estilo ni de época histórica” (Quevedo, 2007, p.23).

La experiencia mística se acompañaba del conjunto de gestos que completarían la espiritualización. Este era un elemento esencial pues no podía haber un contacto con Dios sino era por medio del cuerpo. La relación cuerpo-espíritu fue uno de los grandes avances barrocos: el cuerpo cobró la importancia que antes le había negado la tradición cristiana y se convertiría en el instrumento que exteriorizaba el alma, pero con la condición de que dicha exteriorización se debía manifestar como sufrimiento (Bataille, 2014).

Lo que en la mística se consideraría el comportamiento correcto e incorrecto, fiel e infiel, grato e ingrato, es expresado en las fuentes con locuciones tales como agrado, gozo, gusto, alegría, etc., y repugnancia, hediondez, asco, basura, etc. La práctica de uno y el desprecio de otro es lo que pretende inculcar el discurso místico: un cuerpo que sirva al gusto y a la religión o al asco y al pecado, y que recibirá su validación social de acuerdo con lo que obre su voluntad (Quevedo, 2007, p.24).

Los artistas se esforzarían por amalgamar lo físico y lo metafísico mediante símbolos visuales manifestados como alegoría y en ese propósito representarían en los retratos religiosos seres como individuos y arquetipos a la vez, seres cuya interioridad emocional estaba diseñada para proyectar todo un simbolismo de interioridad como tal (Parkinson, 2011).

El valor social de la mortificación al que invita santa Bárbara era entonces aún control de la corporalidad para abrir el camino a la espiritualidad, este fue uno de los mecanismos que permitía una sociedad más homogénea, pues en la medida que había sujetos autocontrolados, mejoraba la posibilidad de lograr un control más efectivo del orden social (Casas, 2017, p.27).

La actitud de arrobamiento expresada en las distintas figuraciones buscaba resaltar la deformidad física, las heridas, la privación y la muerte: el barroco glorificó el cuerpo en todas sus viscerales aberraciones. La exaltación del martirio debía ser directa; se reconocería sin equívocos a santa Lucía por sus ojos que portaba en una bandeja, y a Santa Ágata por sus senos expuestos de manera similar (Parkinson, 2011).

El filósofo e historiador de las ideas Michel Foucault, se pronunció acerca de cómo el cuerpo fue involucrado con la violencia, la sexualidad, la locura, la prisión, el saber y el poder, dando cuenta de un cuerpo como origen del poder y en cuanto tal, como objeto de múltiples estrategias para controlarlo y disciplinarlo. “Unas relaciones de poder que operan sobre el cuerpo como una presa inmediata, lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (Ramírez. 2013, p.107).

La didáctica y la seducción fueron artífices para el diseño de los lugares de culto católico, tanto en la fachada, en el exterior, como a los retablos, en el interior. Una intención de asombrar y cautivar las miradas del pueblo sencillo, por medio de una visualización dramática que caracterizó a la mayoría de los aspectos de la práctica religiosa en el Nuevo Mundo español. Por su parte, lo dramático exigía un escenario pomposo y en su creatividad, el barroco lo hizo explícito mediante la inclusión de cortinajes teatrales.

Plegadas a los lados de una escena pintada o enmarcando las ventanas de una fachada, a veces sostenida por ángeles, las cortinas señalan el papel de la representación – escenario, espectáculo – en las prácticas de la Contrarreforma católica, y la naturaleza de la imagen como artificio. Los cortinajes recuerdan a los observadores que están apartados de lo real, aun cuando se les permite visualizar la escena con el pintor o el escultor, y que también están separados de las verdades trascendentales latentes en la escena, pues los cortinajes también sugieren los misterios invisibles a punto de ser revelados (Parkinson, 2011, p.41).

Tal como se anotó antes, los artistas debían ceñirse a la norma impuesta originariamente por el Concilio de Nicea que regía la confección de imágenes religiosas, ya por los principios establecidos y por la tradición religiosa. El modo de expresar el arte pertenecía al pintor, pero la concepción y la disposición pictóricas pertenecían a los Padres de la Iglesia (Mále, 2001). La composición no se dejó al azar ni a la iniciativa de los artistas, y la imposición de representar solamente los temas aceptados por la Iglesia y en la forma en que ella lo propusiera se hizo patente a partir de la promulgación de los decretos tridentinos (Fajardo, 1999).

Disposiciones que privilegiaban fundamentalmente, los aspectos cuestionados por los protestantes; en primer término, el papel de intercesión de la Virgen y de los santos entre los creyentes y Dios; la necesidad del apropiarse del sufrimiento y del martirio como actos de santificación; la exaltación de la eucaristía, del sacerdocio y de la penitencia. Además, las figuras en éxtasis y figuras *in extremis* se prestaban a representaciones artísticas fascinantes, en muchos sentidos, una invención barroca. Tales escenas estaban designadas para estimular al observador a experimentar de manera empática el sufrimiento de estas figuras. Y, de este modo, compartir su trascendencia (Parkinson, 2011).

A pesar de esa claridad manifestada en los preceptos eclesiásticos, los evangelizadores advirtieron que el pensamiento de los nativos no alcanzaba el sentido trágico de la existencia de forma tan arraigada y persistente como lo concebían los europeos. La preocupación de éstos se dirigía a las amenazas externas, naturales o no, y ante esa dificultad, la tarea misionera debió centrarse en las diferencias culturales y lingüísticas para la penetración del mensaje cristiano sin correr el riesgo de cambiar el sentido o de despertar sospechas de heterodoxia (Quevedo, 2007).

Por consiguiente, el arte se constituyó como el mejor medio para instruir a gentes iletradas, para confirmarle su adhesión a la fe y estimularle en la práctica de las virtudes y la moral cristiana. El arte debía ser didáctico y seductor al mismo tiempo, tal como lo propusieron los primeros y más autorizados comentaristas del canon tridentino. (Pazaola, 1999) En ese aspecto, Arnold Hauser calificó el retrato religioso barroco como afectivo e hiperbólico; exorbitante más allá de lo tolerable. De manera complementaria, Parkinson en su análisis al texto de aquel, añadió que “las heridas y las lágrimas siempre iban acompañadas de una alegórica destilación de pasiones en forma de ideas que combinaban sensualidad y sobriedad. Una alegoría para convertir en arquetipos a sus sujetos y así generalizar y ampliar su alcance político” (Parkinson, pp.215-261).

Una inspiración para un arte populista, más que popular, cargado de teatralidad. Un estilo para nada ascético de exaltar el ascetismo, la penitencia y el martirio; “una manera muy sensible y hasta sensual de glorificar lo suprasensible, y una tendencia iconográfica a romper fronteras entre la tierra y el cielo” (Plazaola, 1999, p.211).

El arte desarrollado durante el siglo XVII, principalmente en las dos regiones más firmemente católicas y fieles al espíritu de Trento: Italia y España, cumplía a cabalidad con los fines propagandísticos difundidos por el Vaticano. Y la influencia de ese espíritu sobre el arte cristiano se hizo patente mucho más de lo que podría esperarse de un simple decreto (Plazaola, 1999).

Antes de partir al Nuevo Mundo, las obras religiosas eran inspeccionadas por un veedor del Santo Oficio de la Inquisición, quien además de aprobar su transporte, certificaba los milagros obrados por la imagen; también tenía potestad de prohibir la circulación de estampas, de pinturas o imágenes en general, y podía comprobar la presencia de indecencia, sátira o deshonestidad de alguna obra, algo que no solo podía afectar a la Iglesia, sino también a la corona (Vargas, 2012, p.69).

Gil Tovar afirma de manera enfática que ninguna de las pinturas traídas a la Nueva Granada durante la primera centuria del régimen colonial, alcanzaba un rango de primera calidad. Y asevera sin rodeos que, “los religiosos portadores de los cuadros no eran diletantes, ni artistas, ni críticos, ni tenían como meta fundar museos” (1968, p.13). Las pinturas eran embarcadas como simples objetos de culto y de evangelización, con destino a las iglesias y capillas para encomenderos en

gran parte analfabetos, soldados e indios. Una realidad que no pierde de vista el historiador, cuando reitera que a la hora de hablar de los primeros cuadros y esculturas llegados a América no se pueden desligar de ese contexto (Gil Tovar; Camacho, 1968).

Y cuando no eran frailes, eran mercaderes quienes desembarcaban con unas obras que, sin duda, habían sido encargadas a un tanto alzado y bajo una visión comercial. Cuando iban a un taller sevillano con la intención de cargar con un San Cristóbal les daban un San Onofre y en el mismo taller podían transformar a San Antonio en la Virgen del Carmen, como lo afirmaba el tratadista Ceán Bermúdez: “Sucedió más de una vez – nos dice con cierta cínica simpatía- pintar el asunto o santo que el devoto comprador pedía, mientras se ajustaba el precio” Cada jueves, en la feria sevillana se daban cita los que embarcaban para Indias buscando mercancía barata entre la que se contaban las pinturas piadosas; y algunos buenos pintores en mala situación debían acudir allí con sus “almorzaderos”, lienzos “en donde no entraba para nada el dibujo, pues sus principales cualidades eran la violencia de los tonos y el contraste de los colores”, hechos de prisa con el fin de ganarse la vida y que, sin embargo, o precisamente por eso, solían tener entre los cargadores excelente acogida (Gil Tovar et al.1968, pp.13-14).

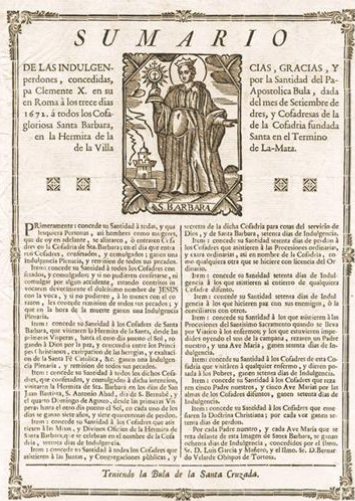


Figura 23. Novenarios de devoción a santa Bárbara.

A manera de ilustración, y como muestra de la posible transferencia de atributos y de potencias sanadoras, se incluye la oración introductoria de una novena de santa Bárbara de 1837, publicado por Nicolás Gómez, en 1852:

A la Gloriosa virgen y mártir santa Bárbara como se practica en el Convento de Predicadores de la capital Nueva Granada en los cultos solemnes que le tributa la comunidad. -. Oración para todos los días: Gloriosísima Virgen y mártir santa Bárbara: que por el ardiente zelo (sic) de la honra de Dios, padeciste en una tenebrosa cárcel, hambre, sed y crueles azotes: tolerando con admirable paciencia, te cortasen tus delicados pechos: te despedazasen con tenazas ardientes, todo tu castísimo, y virginal cuerpo, y últimamente, que tu propio padre te quitase la vida, para ir á cumplir tu primera edad, en las moradas celestiales. (Gómez, N.1837. pp.3-4).

Otros novenarios de fechas posteriores, como el de Marulanda de 1923, no concluyeron el episodio del suplicio de los senos.

<sup>2</sup> Oración a Santa Águeda. Recuperado de: <https://zenezake.wordpress.com/2016/02/02/santa-agueada-de-garriguren/>

## LOS VECINOS DE LA PARROQUIA DE SANTA BÁRBARA

Los individuos adquieren poder sobre la imagen y buscan aplicar su concepto metafórico del mundo a través del arte. A partir de allí, la imagen, producida de acuerdo con las reglas del arte y descifrada en términos de éstas, se presenta al que la contempla, como objeto de reflexión. La forma y el contenido renuncian a su significado sin mediación, a favor del significado mediado de la experiencia estética y la argumentación encubierta (Belting, 2003, p.18).

Al desaparecer los maestros europeos del escenario neogranadino, los talleres de arte pasaron a manos mestizas y nativas; en su trabajo plasmaron en mayor o menor grado la cosmovisión indígena a través de un arte propio de gran expresividad que buscaba especialmente dar gloria a Dios. En la escultura conservaron las técnicas y los modelos importados que acataban las normas de la Iglesia y su objetivo evangelizador; en la pintura, mantuvieron el claroscuro, apreciándose la influencia de pintores españoles como Velásquez y Murillo; italianos y flamencos (Catálogo del Museo de Arte Colonial San Francisco, 2017).

En una ciudad suramericana de mediados del siglo XVII las posibilidades de que la mayoría de sus moradores establecieran relaciones sociales y laborales eran altamente probables. De acuerdo con los trazos de la fundación de Santafé de Bogotá cien años antes, la catedral ocupaba el lugar preferente en el costado oriental de la plaza principal. Unos cuantos metros al sur se proyectó desde 1610 la iglesia de San Ignacio de Loyola de la Compañía de Jesús. Y en esa misma dirección, a escasas cuatro cuadras, una devoción particular había erigido en 1585 la iglesia de Santa Bárbara. Un vecindario que albergaría tres escenarios fundamentales para el origen de la veneración de la santa: La iglesia, el taller de pintura y la orden jesuita con unos de los escultores más connotados de la época.

A propósito de los cuadros de santa Bárbara, se ha destacado antes la ejecución por primera vez de la imagen de su martirio con el seno cortado, pintada por Gaspar de Figueroa entre 1630 y 1660 y después copiada vehementemente cruenta por su hijo Baltasar, dos de las cuales fueron pintadas a solicitud de la confraternidad de la santa, constituida el día 7 de febrero de 1615 (Ibáñez, 1913, p.70). Fueron exhibidas hasta hace poco tiempo en las paredes laterales del testero de la iglesia de santa Bárbara flanqueando el altar mayor.

Actualmente, ambos cuadros son resguardados en el palacio arzobispal de Bogotá muy cerca de la misma iglesia, en las escaleras de acceso al segundo piso donde se exhibe como pieza central la escultura realizada por el jesuita Pedro Laboria, casi un siglo después de las pinturas. La ubicación de la iglesia continúa sin cambios, en la carrera 7ª con calle 6ª A.

En 1992, el Banco de la República realizó una exposición de la obra de Laboria y publicó una serie de datos acerca de la historia del templo y de la escultura. En el catálogo se anotaron las razones por las cuales se decidió levantar la iglesia, relacionadas con la presencia de las tempestades, eventos de común ocurrencia en el trópico y con la invocación a la santa como Patrona de la buena muerte (Santa Bárbara: conjuro de las tormentas: Catálogo de la Exposición Banco de la República, 1992).

Según el relato de Pedro A. Herrán, publicado por el historiador Pedro María Ibáñez (1913, p.68), los esposos Lope de Céspedes y su mujer Ana de Vásquez, hicieron construir la iglesia en el mismo sitio que ocupaba una de sus casas devastada por un rayo en medio de una tormenta. Unos años después, en 1585, fue reconocida como Parroquia y tempranamente albergó algunas de las obras más antiguas y valiosas de la pintura colonial santafereña.

Frente al altar mayor se destaca un hermosísimo expositorio trabajado por algún artista anónimo (...) entre las pinturas más destacadas se contaron obras firmadas por Baltazar de Vargas Figueroa, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Antonio Acero de la Cruz y Juan Antonio Arriaga. Luego de varias décadas exhibiría en el altar mayor la escultura de Laboria (Ibáñez, 1913, p.68).

#### 949A/949B



The Martyrdom of Saint Barbara  
Jan Wierix (1544-1625)



The Martyrdom of Saint Barbara  
Baltazar de Vargas Figueroa

Figura 24. Correspondencia apareada del Martirio de Santa Bárbara. PESSCA

En el contexto de las investigaciones del historiador peruano Almerindo Ojeda, la mayoría de las pinturas dedicadas a santa Bárbara expuestas en la iglesia parroquial, constituyen un claro ejemplo de cómo los grabados europeos traídos a las colonias se copiaban y se adaptaban para producir obras con el sello característico de lo americano. Un estilo que bien podría denominarse neogranadino designado como estilo bogotano por Ojeda en su archivo PESSCA. A propósito de ese trabajo, se debe destacar el hallazgo del grabado de santa Bárbara, del artista amberino Jan Wierix, realizado cerca de 1612, y clasificado en el mismo proyecto como una muestra de correspondencia apareada, según la referencia 949A y 949B, con la pintura El martirio de santa Bárbara de Baltazar Vargas de Figueroa, de finales del siglo XVII y perteneciente a la colección Lozano Ortiz, reseñado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá en 1986 (Ojeda, PESSCA)<sup>13</sup>

En ambas obras se observa la misma composición: santa Bárbara de rodillas con las manos atadas detrás de la espalda, el seno izquierdo descubierto por el vestido removido que deja expuesto el cuello con el fin de facilitar el corte de la espada. Son idénticas también, la actitud del verdugo justo antes de cortar la cabeza de la virgen y su indumentaria, incluida el turbante. No obstante, se diferencian por la torre dispuesta en los lados opuestos de las obras, un hallazgo explicado por la probabilidad de la impresión directa del grabado sobre el lienzo que produciría una imagen invertida. Otra diferencia observada radica en lo sintético del contexto en la pintura por una menor cantidad de elementos que en el grabado. Resulta también llamativo el hecho de que, en éste, la santa tiene una venda sobre sus ojos, mientras que en la pintura se hace notable el gesto de la mirada de sacrificio dirigida al cielo.

Esta imagen comprueba, desde lo iconográfico, la gran circulación de los grabados de Amberes en la Nueva Granada, los cuales moldearon las imágenes con destino a los altares y donde tomaron sitio preferencial las doloridas y tiernas imágenes de san Jorge, san Victorino, y de las vírgenes Lucía, Apolonia, Catalina, Fortunata, Cecilia y Bárbara (Santa Bárbara: conjuro de las tormentas: Catálogo de la Exposición Banco de la República, 1992).

De acuerdo con Borja (2013), la transmisión de habilidades y destrezas de padres a hijos fue enmarcada dentro de un aparente sistema gremial y ejecutado a través de la enseñanza del oficio basada en la copia de grabados y estampas adaptadas según las necesidades locales. Una especie de escuela eminentemente práctica, vigente durante los siglos XVII y XVIII en los talleres de los Figueroa, de Juan Francisco Ochoa y de los hermanos Heredia. La presencia de los grabados europeos fue comprobada por Ojeda en su proyecto PESSCA, que había sido referida previamente en el testamento de Gaspar de Figueroa de diciembre de 1658, publicada por Villegas (1986) en su libro Los Figueroa:

---

<sup>13</sup> Recuperado de: <https://colonialart.org/archives/subjects/saints/individual-saints/barbara#c949a-1003b>

Mando que los colores, estampas y todo lo que toca a mi oficio de pintor se le dé al dicho Baltasar de Figueroa, mi hijo. Para que las acabe y parta hermanablemente las estampas y copias con sus hermanos chiquitos (Villegas, 1986, p.73).

Casi una década después, cerca de 1667, el hijo nombrado realizaría el mismo trámite testamentario, dejando al morir, los seis libros de vidas de santos con estampas para las pinturas, "... más un libro de Architectura, necesario a el arte, más de mil ochocientas estampas que habían costado unas a doce, otras a patacón y otras a quatro reales; más quarenta y cinco o cincuenta copias sacadas de mano del dh. difuncto para pintar por ellas" (Villegas, 1986, p.73). No obstante, esa herencia, técnica y material, circunscrita a una familia en particular y registrada, no fue lo habitual, ya que la mayor parte de la pintura colonial neogranadina se desarrolló bajo el espectro del anonimato. Para entonces, las firmas en las pinturas eran escasas y todavía no se había creado la necesidad de reconocimiento social porque sus artífices no se reconocían como artistas, como tampoco lo hacía su sociedad, "ya que su trabajo lo ejecutaban como obradores en cumplimiento de una labor devocional" (Borja, 2013, p.29).

## **El encargo de la cofradía**

La circunstancia de que las primeras esculturas neogranadinas provengan o tengan influencia sevillana obedece a la consideración de esa ciudad como el puerto fluvial que controlaba el comercio con América, en donde los expedicionarios se veían obligados a permanecer varios meses mientras se acondicionaban sus fletes antes del embarque. Esto les permitía frecuentar a los artistas y sus talleres donde adquirirían sus productos, imágenes, de molde andaluz, que acababan en las bodegas de sus naos rumbo a las Indias Occidentales (Martínez, 1977).

El escultor de la Nueva Granada recreó las imágenes bajo la óptica de su propia inventiva; no obstante, mantuvo un elemento muy particular, el lenguaje de los gestos, de los cuales en la actualidad se ha perdido la referencia simbólica.

Por la retórica del sermón, por la *chirología* y la *chironomía* las personas saben y pueden leer una imagen más allá de lo que nosotros podemos leer y hemos perdido un poco esta perspectiva. Durante la Colonia, el uso del gesto tiene un mensaje en particular en los grabados, en las pinturas o en las esculturas. El gesto manual incluye formas distintas de acercarse a la imagen. Hacemos mención de este elemento porque el gesto de la escultura de santa Bárbara es lo que los tratados de *chirología* y de *chironomia* denominan el *Suffragor* (...) símbolo natural de la aprobación, de la elección, del consentimiento de ofrecerse en martirio y constituye el acto

de obediencia y de inclinación voluntaria a Dios y el ángel que lo recibe, le entrega la palma del martirio (Casas, 2017, p.23).

Casas (2017, p.23), conceptúa que Pedro Laboria al aceptar el encargo de la escultura de santa Bárbara, tenía en claro el cumplimiento de tres requisitos: 1. El martirio como imitación, lo más cercano posible a la experiencia de Cristo; 2. El uso del *pathos*, enfocado en los rasgos exagerados para acercar al cristiano a la experiencia del cuerpo, a decir de Didi-Huberman, una explicación de la supervivencia de gestos en la larga duración de las culturas humanas; y 3. Ofrecer los elementos necesarios para que los se identificaran con este tipo de modelo. En suma, una imagen que reiterara la idea del sacrificio. Una imagen que encarnara un tipo de misticismo cercano a una espiritualidad estática, en la cual el santo, aguardaba inmóvil el destino que Dios le depararía. Asumiendo múltiples posturas corporales que figuraran visiones, gestos de oración, recibiendo el martirio, o mostrando el atributo. (Borja, 2012).

Sobre el estilo de Pedro Laboria, Gil Tovar, reitera en sus características esenciales que denotan una exaltada pasión por las líneas curvas y el movimiento de las figuras. Enfatizando que, tras los ropajes de la mayoría de las esculturas, “se advierte la tensión inmensa debida al movimiento ondulante de los miembros. Muchas de sus figuras aparecen como si estuvieran bailando por sevillanas llenas de alegría, la cual ha de brillar en sus ojos” (Gil Tovar et al. 1968.p.128).

A propósito, y de manera puntual, al referirse a la imagen escultórica de santa Bárbara, el historiador presenta su análisis iconográfico:

Exquisita y sensual figura de “bailaora” andaluza, elaborada según reza en la leyenda que allí aparece: “*Petrus Laboria faciebat Sta Fidei A° 1740*”. El conjunto representa a la santa atada a un tronco y sobre ella, revolotea un ángel chico. La santa levanta su mano derecha en alto mientras

(1) Como dato curioso damos a continuación la cuenta de gastos hechos en el camarín:

La estatua de la Santa.....	\$	355	..
Piedra, ladrillo, etc.....		650	..
Al maestro albañil Ignacio Zorro, por mano.....		400	..
Maderas y mano al maestro Antonio Bonilla.....		450	..
Tres mil clavos, a \$ 16 el millar.....		48	..
Cuatro rejas, redes de alambre y vidrios.....		120	..
Seiscientos sesenta libros de oro, a 7½ cada uno.....		618	6
Doradores, a cinco reales por cada libro.....		412	4
Veinticinco espejos, a \$ 2.....		50	..
Diez y ocho espejos, a \$ 8.....		144	..
Nueve láminas pintadas en cristal, a \$ 8 cada una.....		72	..
Pedestal para la efigie y cuatro candeleros <i>dorados al óleo</i> .....		100	..
Velo y puertas del camarín.....		180	..

Figura 25. Contrato de obra de la escultura de Pedro Laboria. En: Ibáñez, P. Crónicas de Bogotá, 1913

su izquierda cae elegantemente al lado. El encarnado es suavemente brillante y el policromado demuestra ser obra de mano maestra. La santa mide, con peana, 1,63 metros. Y el angelote sobresale 38 centímetros. (Gil Tovar et al 1968, p.130).

Un documento de gran valía fue publicado en 1813 por el historiador Pedro María Ibáñez en Crónicas de Bogotá, donde reproduce el contrato de ejecución de la escultura:

Los hermanos y devotos de la Santa estaban disgustados por no tener una efigie buena que venerar, porque el retablo que había en la iglesia, obra de Antonio de Acero, no valía gran cosa, y el cura, don Francisco Dávila, contrató con el Padre Pedro Laboria, de la Compañía de Jesús, una estatua, que es la que hoy se venera, y fue pagada la obra en 355 pesos por el Oidor don José Quintana. La escultura es de lo mejor que hay en Bogotá; y aun cuando le variaron el colorido posteriormente, se echa de ver la elegancia y soltura del autor del rapto de San Ignacio, de San Francisco Javier expirante y de San Francisco de Borja (...) La de Santa Bárbara tiene en el pedestal el nombre del artífice y la fecha de su ejecución, 1740 (Ibáñez.1913. p.71).

Una vez obtenida la escultura, se hizo necesario hacerle sitio adecuado en qué ponerla, lo que llevó a cabo la confraternidad, bajo la dirección del señor Cura, doctor don Francisco José de Olalla, quien contribuyó con buena parte de la suma requerida, que fue la de 3,600 pesos dos reales. Según el cronista Vargas Jurado, el mismo De Olalla, ordenó la construcción del camarín detrás del altar, para la escultura por Laboria, siendo terminada el 7 de febrero de 1742 (Ibáñez,1913. p.71).

Pero la gran sorpresa que se lleva el visitante del templo es la que, en lugar de éste, y más bien frente al altar mayor, incluso ocultándole en parte, se encuentra un gran tabernáculo o expositorio de grandes dimensiones y lujoso acabado. El cual con la de Tunja, es el más importante de la Nueva Granada. (Santa Bárbara: conjuro de las tormentas. Catálogo de la Exposición Banco de la República. 1992, p.8).

## SANTA BÁRBARA EN LAS CAPILLAS DOCTRINERAS

Los devotos hacían largas peregrinaciones para venerar las imágenes, se prosternaban y arrodillaban ante ellas, las besaban, y les pedían favores. El encargo de una imagen constituía también un medio de expresar el agradecimiento por los favores recibidos, como por ejemplo la salvación de un accidente o la curación de una enfermedad. Esas imágenes votivas, muchas de las cuales se observan todavía en algunos santuarios europeos, eran realizadas con el fin de cumplir el voto hecho al santo en cuestión. “Documentan las esperanzas y los temores de la gente y dan testimonio de la estrecha relación existente entre el donante y el santo” (Burke, 2005, p.65).

A las primeras imágenes en madera importadas de Sevilla, se añadieron las elaboradas en territorio colonial por imagineros hispanos. Después, en una fase madura virreinal, así denominada por el historiador Antonio Martínez (1977), asumieron una facturación preferentemente criolla e indígena en talleres y obradores propios, algunas de las cuales acabaron convirtiéndose en escuelas. Esa posibilidad de adaptación del barroco en América fue caracterizada por la investigadora mexicana Lois Parkinson, “como una incorrección en mayor o menor grado, evidenciado en la divergencia de las normas metropolitanas ocasionada por la convergencia de los hacedores de imágenes indígenas y mestizos con esas normas” (Parkinson, 2011, p.246).

En ese contexto, si el régimen político neogranadino dependía en línea directa de los códigos ibéricos, el espíritu creador de los hombres de esos tiempos afincados en territorios neogranadinos, y su consecuente expresión estética gozaban de una libertad enajenada del común sometimiento. El arte no es responsable de los cambios, tan sólo es una expresión cumplida de los hechos, afirmaba Martínez en tal sentido (1977, p.14). Así que, acudiendo a Belting, las imágenes producidas representaban un culto local o “la autoridad de una institución local, y no las creencias generales de una Iglesia universal, desempeñando el papel de un santo local y de defensora de una institución cuyos hechos defendía y cuya propiedad administraba” (2003, p.7).

Ante la ausencia de gremios durante los siglos XVI al XVIII, la investigadora Laura Vargas supone que, sin la contención de ordenanzas, los talleres y los pintores regulaban su propio oficio, quizás de manera informal, pues no se dispone de evidencias de exámenes para pasar de aprendiz a oficial, ni para los oficiales que pretendían ser maestros, así como tampoco se han encontrado nombramientos de alcaldes o veedores del gremio. De otro lado, a pesar de la prohibición de vender las imágenes elaboradas en los talleres o las reliquias de los santos en lugares públicos, según la norma de Trento, en el territorio neogranadino se desobedeció ese reglamento y su comercio se realizó, de cierta manera, libremente (Vargas,2012, p.41).

Anteriormente se mencionó que la veneración de la imagen hacía parte de un ejercicio de memoria ritual. Se debía aguardar una ocasión especial para honrarla ya que su contemplación a voluntad no era posible y su aclamación pertenecía exclusivamente a un acto comunitario de acuerdo con el programa establecido para una fecha determinada; “una práctica identificada como culto” (Belting, 2003, p.15). Las funciones de la imagen estaban íntimamente ligadas a las necesidades de las gentes del lugar de veneración, y su presencia estaba condensada en una figuración corpórea, “dotada de una existencia física, como un panel o una estatua, y una apariencia especial, como modelo de imagen, apariencia que la distinguía de las imágenes de este santo en diferentes lugares” (Belting, 2003, p.16).

La gente acudía ante las imágenes con la esperanza de obtener beneficios, lo cual a menudo era más importante para el creyente que las nociones abstractas de Dios o de una vida después de la muerte (Belting,2003). Los fieles estaban dispuestos a creer y a venerar lo que se hallaba visiblemente ante sus ojos, lo cual sólo podía darse con la representación de una persona y no por medio de una narración de la divinidad; “las imágenes contienen momentos tomados de una narración, aunque en sí mismas no sean narrativas” (Belting, 2003, p.12).

Únicamente el retrato, o la imagen, tienen la presencia necesaria para la veneración, mientras la narración existe solo en el pasado. Además, el santo no es sólo un modelo ético, sino también una autoridad celestial a quien se le pide ayuda en las necesidades terrenales del momento (Belting, 2003, p.13).

La historiadora del arte, Marta Fajardo, refiriéndose en concreto al arte colonial iberoamericano, reiteró que, tratándose de un arte inspirado en el europeo pero manifestado en estas tierras, sucedió a veces que las ideas se transformaron dando lugar a unas nuevas y por qué no decirlo, a unas novedosas interpretaciones. “De modo general, puede afirmarse, que la idea original se pierde por alteraciones graduales. Otras veces se falsean los significados, transformándose en otra cosa diferente” (1999, p.31).

Lo habitual en cada poblado era configurar una historia que hiciera propia la historia del lugar de origen del santo. Se hacían copias cuyo fin era propagar la veneración de la imagen que reforzara la relación entre el original y la nueva localidad. Copias que evocaban el original de una copia famosa, la cual, a su vez evocaba los privilegios que había adquirido en su lugar de origen (Belting, 2009). Un ejemplo notable lo constituye el pueblo colombiano de Santa Cruz de Mompos donde los guías de la parroquia de santa Bárbara relatan la historia de la mártir adaptada a su poblado a orillas del río Magdalena, situando la torre, la roca, el suplicio de la santa y aún la muerte del padre, dentro de sus límites geográficos.

Es lógico que el barroco popular haya florecido a la par que las formas del Barroco oficial: la Contrarreforma fue un movimiento proselitista y sus

formas artísticas se concibieron para atraer a las masas, reflejando en parte sus propias pasiones y preocupaciones. Las interpretaciones populares difieren de las formas oficiales por su tendencia a disfrazar o integrar lo que la alta forma exagera, dado el proyecto didáctico de esta última de hacer visible su ideología; así, en el retrato popular, la emoción hiperbólica de los santos barrocos a menudo se subsume en una mirada impasible. Semejante retrato popular persistió durante más tiempo que su contraparte oficial (Parkinson, 2011, p.246).

Desde tiempos inmemoriales el municipio de Sora en Boyacá celebra la fiesta dedicada a la patrona del poblado, santa Bárbara. Su templo de la doctrina dominica fue erigido en 1615 de acuerdo con los libros parroquiales; la fachada y espadaña fueron modificadas en 1957. En su interior, el arco toral rico en entalladuras que divide la nave única en dos espacios: el del testero, más pequeño y de nivel más alto, donde está instalado el presbiterio, y su altar mayor, el del resto de la nave, más alargado y bajo, sobre cuyo pie se estructura un coro elevado que da cubierta al acceso (Martínez, 1997).

Hoy día, el retablo del altar mayor exhibe tres imágenes de santa Bárbara. Está compuesto por dos cuerpos, la calle central, cuatro calles laterales y el ático. La calle central está ocupada en el primer cuerpo por el expositorio, en el piso superior un cuadro de santa Bárbara, en el cual aparece atada de ambas manos a un tronco y a su izquierda el atributo de la torre. Al fondo un conjunto de nubes que anuncia tormenta. No obstante vestir el ropaje rojo, un puñal aparece de manera tangencial y superficialmente cortando su seno derecho. En el ático, un nuevo cuadro de santa Bárbara, identificada por los fieles como santa Lucía. Sin embargo, la espada en su mano derecha, la palma de martirio en la izquierda, situada delante de una ventana que da la idea de la torre, a través de la cual un ángel procede a imponerle una corona de flores. El hecho de no aparecer el atributo de los ojos sobre una bandeja facilita el descarte de santa Lucía y la plena identificación de santa Bárbara.

Inmediatamente a la izquierda del expositorio en la calle interna, se observa una escultura policromada de santa Bárbara. No se cuenta con datos que permitan fechar su realización, ni tampoco el autor de la obra. Se trata de un cuerpo de aproximadamente 1,25 metros, atada por sus brazos a un tronco ramificado. En su disposición cotidiana en el altar luce un vestido de tela de color violeta que cubre la totalidad del cuerpo. Solo al despojarla de su vestidura es posible identificar los rasgos anatómicos: su brazo derecho levantado por la atadura en la muñeca; el miembro izquierdo amarrado por la parte superior del brazo exhibe una herida por la presión ejercida por la cuerda. El seno derecho, cortado por la parte superior, sangrante, gangrenado, inflamado, resaltado por la posición del brazo. El seno izquierdo apenas si se evidencia. Anunciando una postura que representa el gesto de la aprobación, de aceptación del martirio (Figura 26).



Figura 26. Santa Bárbara. Anónimo. Parroquia de Santa Bárbara. Sora. Boyacá. Figura 27. Santa Bárbara. Colección Particular. Sora. Figura 28. Santa Bárbara. Anónimo. Escultura. Parroquia de Santa Bárbara. Bogotá.

En este punto del análisis surgen algunas dudas: El cuerpo presenta características andróginas. El cuello es ancho, el tórax luce aplanado, el abdomen exhibe una musculatura compacta y las piernas son masculinas. Una imagen que recuerda la figura de san Sebastián atado al árbol en medio del suplicio, también a las versiones varonilizadas de veneración de los mineros españoles.

¡Una figuración sin duda inquietante! ¿Una copia adaptada al requerimiento del pueblo? Borja presenta una posible solución a ese interrogante citando al jesuita Pedro de Mercado, quien, en 1673 publicó en su libro “El cristiano virtuoso”, la representación del discurso masculino como un modelo paradigmático “De lo que somos como humanos. La mujer que no se deja caer en lo malo por vanos temores, la que con valor tolera los trabajos es mujer varonil y fuerte”.

Desde la perspectiva de la imagen varonil, se identificaba a la mujer con la ruptura de límites, con la ausencia de formas; en definición era desbordada. El discurso partía de la constitución del ser hombre; se proponían modelos de masculinidad, corporeidades varonilizadas. A la mujer solo le quedaba imitar esos modelos (Borja, 2012, p.129)

Cada 4 de diciembre el pueblo de Sora realiza una peregrinación al paraje de Las Capillitas de la vereda de Quebrada Honda; lugar en el cual la tradición popular ubica la aparición milagrosa de una imagen de la santa, la misma que se conserva en la casa de habitación de la familia Setina Prieto, de acuerdo con el relato popular. La figura corresponde a una talla en madera policromada de la santa

de unos 50 centímetros. Tal como la descripción de la imagen de la iglesia, se halla atada por las muñecas a un tronco ramificado. Luce un vestido de tela compuesto por una blusa blanca y una falda rosada cuya textura semeja un encaje. Al correr su blusa se puede observar la herida lineal en la parte superior del seno que simula un sangrado que corre hacia el costado del mismo lado (figura 27). Guardando características similares se halla una de las imágenes de la santa en la Parroquia de Santa Bárbara de Bogotá. (Figura 28).

## CONCLUSIONES

- En el campo de las conjeturas cabe la posibilidad de que Gaspar de Figueroa hubiera ejecutado la primera versión conocida de santa Bárbara barroca en la Nueva Granada observando un cuadro original o un grabado flamenco al cual le adicionó la herida del seno. Una hipótesis basada en el hallazgo de la correspondencia apareada del proyecto PESSCA de Almerindo Ojeda y colaboradores.
- A partir de esa imagen se pintaron las diversas recreaciones realizadas por sus descendientes, configurando un modelo iconográfico que se repetiría en un área geográfica limitada a Santafé de Bogotá, Tunja y a las capillas doctrineras de la región.
- La escultura de Pedro Laboria pudo corresponder a un programa iconográfico diferente al de las pinturas, empero, la coincidencia de la herida del seno y el encargo de la cofradía de la parroquia de santa Bárbara, por entonces lugar de veneración de las obras de Baltazar Vargas de Figueroa de la santa, las relaciona de manera directa.
- Es posible que el modelo iconográfico hubiera traspasado las fronteras de la Nueva Granada como se puede evidenciar en la escultura de madera policromada de procedencia quiteña de autor anónimo, hoy en día propiedad del Museo Colonial de Bogotá.
- Es necesario contemplar, también, la posibilidad aportada por Francisco Gil Tovar, acerca de la confusión de imágenes, consciente o inconsciente, en los talleres de Sevilla antes de partir a la Nueva Granada, por los artistas, misioneros o mercaderes.
- No es posible descartar el contacto de los artistas neogranadinos con los textos hagiográficos tardíos de la santa, en los que se incluyó el suplicio del corte de los senos. A una historia sin fundamentos reales siempre es factible adicionarle hechos que fortifiquen su martirio y de paso, su potencia milagrosa
- Resulta llamativo que la imagen cruenta de santa Bárbara, incluidos sus novenarios que relataron el martirio de los senos cortados no propició al parecer, ni entonces ni ahora, una corriente de veneración en las mujeres con enfermedades de las mamas. Una apropiación que no permeó el sentir popular.

- La imagen virilizada de algunas estatuas podría explicarse en una adaptación de otros santos como san Sebastián, o en el deseo expreso de los comitentes de venerar una representación santificada de la templanza y la fuerza. Además, es posible imaginar esa adaptación como una estrategia que minimice la carga erótica del cuerpo femenino desnudo.
- La observación del corte único en el seno derecho de las versiones neogranadinas de la santa, comprobado en el análisis estadístico, puede dar lugar a la hipótesis del signo de la herida del costado de Cristo, que reforzaría el modelo de matrimonio místico y sacrificio, impuestos por las normas tridentinas.
- A pesar de la cesación oficial de Bárbara como santa, su culto persiste en recintos catedralicios y en capillas doctrineras. De la catedral real de Nuestra Señora de la Batalla en Portugal, donde aún acuden fieles en desfile de rodillas, hasta la parroquia de Sora en Boyacá, la tradición de las festividades, ruegos y procesiones continua como en el pasado remoto. Reflejando la capacidad de la imagen para preservar manifestaciones culturales y a la vez, canalizar las esperanzas y vínculos con lo celestial.

## BIBLIOGRAFÍA

- Banco de la República. Museo de Arte Religioso (1992). Santa Bárbara: conjuro de las tormentas. Catálogo de la exposición. Santa Fe de Bogotá. Departamento Editorial. Bogotá.
- Bataille, G. (2014). Del sacrificio religioso al erotismo: El Erotismo. Scan Spartakku – Revisión: TiagOff.
- Baydal, V. (2010). Santa Tecla, San Jorge y Santa Bárbara: Los monarcas de la Corona de Aragón a la búsqueda de reliquias en Oriente (siglos XIV-XV). *Anaquel de Estudios Árabes*, vol. 21.
- Belting, H. (2009). *Antropología de la imagen*. Katz Editores. Buenos Aires.
- Belting, H. (2003): Semejanza y presencia: Una introducción a las imágenes antes de la “era del arte”. Trad. Pérez, J.M. *Artes. La Revista*. 3 (5). enero-junio. Universidad de Antioquia.
- Bermúdez, E. (1999). Un inventario artístico del Museo Nacional en el momento de la desamortización, 1864. Santafé de Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. Instituto Caro y Cuervo.
- Benjamin, W. (2003). Ritual y política: La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Editorial Ítaca/David Moreno Soto. México.
- Borja, J. (2013). Temas y problemas en la pintura colonial neogranadina. *Quiroga*. (3), enero-junio. Bogotá.
- Borja, J. (2012). Los santos y las devociones del cuerpo barroco: *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá; Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

- Borja, J. (2010). Los significados de los gestos. La desnudez. El cuerpo exhibido, purificado y revelado. En *Experiencias barrocas coloniales*. Banco de la República. Colombia. Recuperado de <https://bit.ly/2Bq2oda>
- Borja, J. (2002). La construcción del sujeto barroco: Representación del cuerpo en la Nueva Granada del siglo XVIII, Bogotá, ICANH.
- Bon, H. (1935). Resumen de medicina católica. Editorial Luis Pasteur. Buenos Aires.
- Burke, P. (2005). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. *Crítica*. Barcelona.
- Burke, P. (1999): Formas de Historia Cultural. Historia y Geografía. *La Reforma de los gestos*. Alianza Editorial. Madrid.
- Butler, A. (1968). Vidas de los santos de Butler. En W. Guinea, S.J. (Trad.) John W. Clute, S.A. México, D.F.
- Carducho, V. (1979). Diálogos de la Pintura su defensa, origen, esencia, definición modos y diferencias (1635). Turner. Madrid.
- Carmona, J. (2008). Iconografía de los santos. Ediciones AKAL. Madrid. España.
- Casas, C. (2017): Entre el cuerpo de Cristo y el cuerpo de martirio: la relación entre “la Lechuga” y la Santa Bárbara de Pedro Laboria. Recuperado de <https://bit.ly/2DDRT7Y>
- Cassidy-Welch, M. (2009). Prison and sacrament in the cult of saints: images of St Barbara in late medieval art. *Journal of Medieval History*. 35.
- Cornudella, R. (2011). Gonçal Peris y el Retablo de santa Bárbara. Un ejemplo del gótico internacional valenciano. Recuperado de <https://bit.ly/2PL5sti>

De Girolami Cheney, L. (1996). The Cult of Saint Agatha. *Woman's Art Journal*, 17 (1). Woman's Art Inc. Recuperado de <https://bit.ly/2S4vd4A>

De Luna, M.E. (2000). Prácticas de lectoescritura en los exvotos: *Ensayos e Investigaciones*. Recuperado de <https://bit.ly/2BofMP2>

De Vorágine, J. (1801). Vulgo Historia Lombardica Dicta. Ad optimorum Fidem. *De sancta Barbara. Legenda Aurea. Lipsiae, Impensis Librariae Arnoldianae*. Grässe, T.H. Collection Robarts. Recuperado de <https://bit.ly/2Bou81U>

Eisenman, S. (2014). Documentos de la barbarie: *El efecto Abu Ghraib*. Sans Soleil ediciones.

Fajardo M. (1999). El Arte Colonial Neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico. Convenio Andrés Bello. Arte Dos Gráfico. Santafé de Bogotá.

Fajardo, M. (1996). El espíritu barroco en el arte colonial. *Ensayos*. Año 3. Santafé de Bogotá, Universidad Nacional de Colombia- Instituto Caro y Cuervo. Bogotá.

Fernández, C. & Costales, A. (2007). Arte Colonial Quiteño. Renovado Enfoque y Nuevos Actores. *Biblioteca Básica de Quito*. 14. Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito. FONSAI.

Gil Tovar, F, & Arbeláez, C. (1968). El arte colonial en Colombia. Ediciones Sol y luna Bogotá.

Gómez, N. (1837). Novena a la Gloriosa virgen y mártir santa Bárbara. Bogotá.

González, J.A. (2017). Exvotos y retablitos. Religión popular y comunicación social en México. Recuperado de <https://bit.ly/2DAMNco>

Gutiérrez, A. (2017). Trasgresiones y marginalidad. El arte como reflejo de la visión del “otro”. Modelos europeos para los cuadros de castas: Ter Brugghen y Wierix. Librosdelacorte.es, monográfico 5, año 9. Recuperado de <https://bit.ly/2QfufFi>

Ibáñez, P.M. (1913). Crónicas de Bogotá. Tomo 1. Segunda edición. Imprenta Nacional. Bogotá. Recuperado de [https://archive.org/details/raha\\_103296](https://archive.org/details/raha_103296)

Korstanje, M. (2008). La antropología de la imagen en Hans Belting. Revista Digital Universitaria. 10 de julio. 9 (7).

Leppien, H.R. (2004). Meister Francke. Allgemeines Künstlerlexikon. Bd. 38. *Begründet und mithrsg.* von Günter Meißner. K. G. Saur, Munich.

Littman, R. (1996). Dones y promesas: *500 años de arte ofrenda (exvotos mexicanos)*. México: Centro Cultural/Arte Contemporáneo. (BLAA).

Lyons, A. & Petrucelli, R. J. (1994). Historia de la medicina. Madrid (España) Mosby / Doyma libros.

Mále, E. (2001). El arte religioso del siglo XIII en Francia. *El Gótico*. Encuentro Ediciones. Madrid.

Martínez, A. (1977). Arte Religioso Boyacense de los siglos coloniales XVI – XVII – XVIII. Talleres Gráficos de la Caja Popular Cooperativa LTDA. Tunja.

Marulanda, J.M. (1923). Novena a santa Bárbara. Gobierno Eclesiástico, mayo 1° de 1923).

Meister Francke. Altar de santa Bárbara. Recuperado de: <https://bit.ly/2FDjf0n>

Mills, R. (2005). Suspended Animation, Pain, Pleasure and Punishment in Medieval Culture. Recuperado de <https://bit.ly/2TDMMKu>

Museo del Barro. Asunción. Paraguay. (2008). Catálogo. Imaginería religiosa. Centro de artes visuales. Carlos Colombino. Director del Centro de artes visuales. Recuperado de <https://bit.ly/2S3xbCj>

Museo de Arte Colonial San Francisco. Catálogo. 2017. Santiago de Chile. III Edición. Director Fray Manuel Alvarado Sánchez.

Museo Colonial. Bogotá. (2017). Catálogo de escultura. Volumen II. Ministerio de Cultura.

Parkinson, L. (2011). La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana. Iberoamericana. Vervuert/Conaculta. México.

Palacio de la Moneda. Santiago de Chile. (2009): Exposición Mestizo, Tesoros Coloniales. Centro Cultural Palacio de la Moneda. 13 de marzo al 21 de junio. Alejandra Serrano Madrid. Directora Ejecutiva Centro Cultural. Recuperado de <https://bit.ly/2R0xMV5>

Pérez, M.C. (2015). Las imágenes de culto en la legislación eclesiástica del Virreinato de la Nueva Granada. Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad, (144).

Pérez, MC. (2012). Cuerpo fragmentado de los santos: traslado de reliquias religiosas al Virreinato de la Nueva Granada, segunda mitad del siglo XVIII”, en Bonnet Vélez D. y otros. Entre el poder, el cambio y orden social en la Nueva Granada colonial. Estudios de caso, Bogotá, Universidad de los Andes.

Plazaola, Juan. (1999). Historia del arte cristiano. Serie Manuales de Teología. Biblioteca de autores cristianos. Madrid.

Quevedo, M. (2007). Mística en la Nueva granada, el cuerpo, el gusto y el asco. 1680 – 1750. Un cuerpo para el espíritu. Colección cuadernos coloniales. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Bogotá.

- Quevedo, M. (2005). El cuerpo ausente: el lugar del cuerpo místico en la Nueva Granada del siglo XVII, *Memoria y Sociedad*, 9 (19). Universidad Javeriana. Bogotá.
- Ramírez, M. (2013). *Cuerpo, Fragmentación e ilusión de síntesis*. Universidad Nacional de Colombia. Medellín.
- Roig, J.F. (1980). *Iconografía de los santos*. Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano. Banco de la República (Bogotá). Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano.
- Rodríguez, S; Ojeda. (2015). Sibilas en Europa y América. Repercusiones del *Sibyllarum Icones de Crispijn de Passe* en los siglos XVII y XVIII. *Archivo Español de arte*. LXXXVIII, 351. julio-septiembre. Recuperado de <https://bit.ly/2P0XNC8>
- Rey-Márquez, J.R. (2012). La imagen colonial neogranadina y su aurea mediocritas. *Arte de América Latina. Estudios del Arte Colonial, moderno y contemporáneo*. Instituto Polaco de investigación del arte mundial. Adam Marszalek. Warszawska. Editores.
- Sáenz, J. & Llano, M. & Cañas, I. (1989). *Tesoros de Tunja*. El sello editorial- Bogotá Colombia.
- Vallín Magaña R. & Vargas L. (2004): *Iglesia de San Juan de Dios*. Arquidiócesis de Bogotá. Instituto San Pablo Apóstol. Bogotá.
- Vargas, L.L. (2012). Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552 – 1813). *Estudio preliminar y notas*. Imprenta Nacional de Colombia Bogotá D.C.
- Sebastián, S. (2007). *El Barroco Iberoamericano*. Redacción de Ediciones Encuentro.

Villegas, B. (1986). Los Figueroa. Aproximación a su época y a su pintura. Museo de arte moderno de Bogotá. Villegas Asociados. Bogotá.

Wakkerzele, J. (1370). *Historia sive Legenda Beatissimae virginis Barbarae*. Recuperado de <https://bit.ly/2BpwEFq>

Williams, H. (1975). Old French Lives of Saint Barbara. *Proceedings of the American Philosophical Society*. 119 (2) (Apr. 16). Recuperado de <https://bit.ly/2S9EwAp>

Woodward, W (1992). La fabricación de los santos. Círculo de lectores. Bogotá.

Yalom, M. (1997): Historia del pecho. Tusquets Editores, S.A. Barcelona.

## ANEXO

Listado de textos revisados para la búsqueda de imágenes de santa Bárbara.

- Ainaud, J. & Bonet, A. & Domínguez, A. & Gállego, J. (1992). Treasures of Spanish Art. Pabellón de España Expo'92. Sevilla. Impreso por Artes gráficas Toledo por cuenta de Electa España Elemond Editori Associati. Toledo.
- Anguita, R. (2004). El arte barroco español. Encuentro Ediciones. Madrid.
- Bernales, J. & Estabridis, R. & Tord, L. (2002). Pintura en el Virreinato del Perú. El libro de arte del Centenario. Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú. Lima.
- Bosch, J. (2004). Exposició llums del Barroc. Fundació Caixa de Girona. Centre cultural de Caixa de Girona. Girona.
- Bruneau, P. & Torelliu M. & Barral Al. (1996). Sculpture. The great art of antiquity from the eighth century BC to the fifth century AD. Edition Benedikt Taschen. Germany.
- Castrejón, J. & Nickel R. (2014). Santa Prisca. Taxco. 20° Ed. Litográfica J.M.S.A. de C.V. México.
- Crespo, H. & Samaniego, F. & Vargas, J. (1976). Arte Ecuatoriano. Tomo II. Salvat Editores Ecuatoriano S.A. Quito.
- De Laval, J. & Lang, W. (1973). Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú en la cultura. Lima.
- De Orellana, M. (2009). Renovada Grandeza de Guanajuato. Artes de México. Talleres de Transcontinental Reproducciones fotomecánicas, S.A. de C.V. México D.F
- Duarte C. & Gasparini G. (1997). Historia de la Iglesia y convento de San Francisco de Caracas. Editorial Arte. Caracas.
- Enríquez E. (1938). Quito a través de los siglos. Recopilación y notas bibliográficas. Imprenta Municipal. Quito.
- Gisberth, T. (2007). La fiesta en el tiempo. Artes gráficas Sagitario. La Paz. Bolivia.
- Martínez, Juan. & Ugalde C. & Cordero, J. (1997). De lo divino y lo profano. Arte Cuencano de los siglos XVIII y XIX. Ediciones del Banco Central del Ecuador. Cuenca.

Maravilloso Ecuador. Una visión inédita de su espíritu, sus tierras, sus hombres, su pasado y su presente. (1978) Círculo de Lectores S.A Quito Ecuador. Impreso en Barcelona.

El Mundo de los Museos, El Museo del Prado. (1966). Editorial Codex S.A. Madrid.

Pizano, R. (1926). Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Camilo Bloch editor. París.

Pianzola M. (1975). Brasil Barroco. Les editions de Bonvent, Genève. Suisse.

El Mundo de los Museos. Museo de arte de Cataluña. (1967) Editorial Codex S.A. Madrid

Vargas, J. M. Patrimonio Artístico Ecuatoriano. Editorial Santo Domingo. Quito.

Álbum conmemorativo del 450 aniversario de las apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe. (1981). Ediciones Buena Nueva. México.